

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Comunicación Audiovisual
y Publicidad I (CAVPI)

Análisis intertextual del filme "Vivir su vida"

(*Vivre sa vie*, 1962) de Jean-Luc Godard

Trabajo de investigación para optar al
Diploma Estudios Avanzados

Realizado por

D. JAVIER VILLAR BIBIÁN

Director: Dr. D. Juan Carlos Alfeo Álvarez

Madrid, Junio, 2006

*Cuando uno de mis personajes dice
“yo te amo”, ese “yo” está sacado
de un contexto, el “te” de otro
y el “amo” de un tercero.*

(Jean-Luc Godard)

ÍNDICE

ÍNDICE:

1. Introducción.	1
2. Definición de objetivos generales.	3
3. Definición del objeto de estudio.	5
4. Justificación de la elección.	7
5. Estado de la cuestión.	10
6. Hipótesis de partida.	13
7. Metodología del análisis.	15
7. 1. Introducción.	16
7. 2. Contextualización: etapas en la filmografía de Godard. Rasgos estéticos.	17
7. 2. 1. Introducción.	17
7. 2. 2. Los años clásicos.	19
7. 2. 3. Los años Mao.	24
7. 2. 4. Los años vídeo.	26
7. 2. 5. Los años memoria.	28
7. 3. Marco conceptual del análisis.	30
7. 3. 1. Preámbulo a la definición del concepto “intertextualidad”.	30
7. 3. 2. Definición del concepto “dialogismo” de Mijail Bajtin.	32
7. 3. 3. Definición del concepto “texto” por Julia Kristeva y Roland Barthes.	35
7. 3. 4. Definición del concepto “intertextualidad”.	38
7. 3. 5. Definición del concepto “intertexto”.	44
7. 3. 5. La recepción intertextual.	46
7. 4. Método del análisis intertextual.	49
8. Análisis.	51
8. 1. Desarrollo del argumento del filme.	52
8. 2. Percepción taxonómica de los intertextos.	56
8. 2. 1. Introducción.	56
8. 2. 2. Taxonomía: clasificación tipológica y definición funcional de los intertextos.	57
8. 3. Desarrollo y conexión semántica de los intertextos.	60
8. 3. 1. Introducción.	60
8. 3. 2. “Nana” (1880) de Émile Zola y “Nana” (1926) de Jean Renoir.	61
8. 3. 3. “La pasión de Juana de Arco” (1927) de Carl Th. Dreyer.	72

8. 3. 4. "Pickpocket" (1959) de Robert Bresson.	83
8. 3. 5. Bertolt Brecht.	100
8. 3. 6. "La prostitution" de Marcel Sacotte.	109
8. 3. 7. Resto de intertextos.	113
9. Conclusiones.	138
10. Hipótesis plausibles.	143
11. Bibliografía.	146
12. Anexo: filmografía comentada.	152

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda el estudio analítico del filme “Vivir su vida” (*Vivre sa vie*, 1962) de Jean-Luc Godard a partir de una herramienta teórica derivada de la semiótica literaria: el concepto “intertextualidad”, que lo acuñó la profesora Julia Kristeva en 1967 derivándolo del concepto “dialogía” que provenía del teórico ruso Mijail Bajtin. Desde entonces, la teoría literaria y cinematográfica lo utilizó con ahínco para llevar a cabo un desarrollo teórico y analítico que estuvo muy en boga en los años setenta y ochenta.

Mi propuesta de trabajo responde más a una elección personal vinculada a mi experiencia como espectador, que a una filiación que a primera impresión pueda parecer devota hacia el cineasta. Desde un primer momento fui consciente de que esta película me iba a requerir un compromiso lo suficientemente grande como para arrastrarme, durante meses, por unas corrientes en las que me apetecía profundizar. Esto me ha llevado a conocer con más consistencia qué es lo que se entiende por “intertextualidad” y, lógicamente, a comprender la estética productiva de un filme que, como casi todos los filmes de esa época –encuadrados en lo que se denominó la “modernidad”-, se interroga, con formalismo expresivo, sobre la sensibilidad cinematográfica que le tocó vivir.

A través de este estudio conoceremos la productividad estética de esta película y su conexión con la teoría literaria y postestructuralista de la Francia de los sesenta. Para ello intentaremos profundizar teóricamente sobre el marco conceptual de este análisis, sobre el concepto “intertextualidad”, delimitándolo lo justo como para poder establecer una metodología que nos sirva para realizar un análisis con rigor académico y científico. Se comprobará que aún existe una dispersión bastante significativa de lo que se entiende por “intertextualidad” y por todos los conceptos que derivan de él, lo cual significa que tal diseminación de enfoques es una prueba de que la teoría sobre dicho concepto todavía sigue en proceso de evolución y ha escapado de cualquier taxonomía absoluta o categórica. Todo ello nos llevará a enumerar una serie de conclusiones que no pretenden un cierre epistemológico sino todo lo contrario: despejar horizontes y ampliar perspectivas; de ahí que al final del trabajo se haya incorporado un apartado titulado “Hipótesis plausibles”, en el cual se enumeran ciertas hipótesis que pueden servir como punto de partida para futuros trabajos.

He de decir que mi experiencia al realizar este estudio ha sido muy gratificante y, no tengo duda alguna, de que me va a servir como acicate y como complemento esencial para el desarrollo de mi tesis doctoral en un futuro inmediato.

2. DEFINICIÓN DE OBJETIVOS GENERALES

2. DEFINICIÓN DE OBJETIVOS GENERALES

El objetivo de este estudio es adentrarse en un conocimiento profundo del filme “Vivir su vida” (1962) de Jean-Luc Godard a través de un análisis intertextual y dejar constancia, con rigor académico, de la necesidad ineludible del espectador de percibir lo intertextual y comprender el significado de su inclusión para obtener una comprensión coherente y para poder interpretar y valorar esta obra fílmica.

3. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

3. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio es la película “Vivir su vida” (1962) de Jean-Luc Godard y, más concretamente, el desvelamiento, perceptivo y semántico, de las inclusiones intertextuales presentes en dicho filme.

4. JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN

4. JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN

Desde su primera película “Al final de la escapada” (1959) hasta su último filme, “Nuestra música” (2004), todas las películas de Godard están salpicadas de intertextos. Godard ha hecho suyo el procedimiento intertextual como estrategia estética para plasmar su propia concepción teórica de lo que él considera que es el cine. A pesar de que ha abordado diferentes etapas en su producción, se puede decir que todas sus películas guardan un nexo común: la intertextualidad. Todas ellas están llenas de citas, referencias, homenajes, inclusiones de nombres, de cuadros, de películas, de libros, de toda la producción cultural que ha absorbido y que le ha ayudado a configurarse tal como es.

Las palabras de Godard en referencia a su primera película son ya una prueba de ello: *“Nuestras primeras películas eran películas de cinéfilos. Pudimos servirnos de lo que habíamos visto antes en el cine para hacer deliberadamente ciertas referencias. Yo razonaba en función de actitudes puramente cinematográficas. Hacía ciertos planos en relación con otros que yo conocía, de Preminger, de Cukor, etc. Por otra parte, el personaje de Jean Seberg es la continuación del de ‘Buenos días tristeza’ (‘Bonjour tristesse’, Otto Preminger, 1957). Debería haber cogido el último plano de esta película y encadenar con un cartel: tres años después... Es algo que tiene que ver con mi gusto por las citas, que siempre he conservado. Pero ¿Qué razón tienen para reprochármelo? La gente, en la vida normal, cita lo que le gusta. Nosotros tenemos también derechos a citar lo que nos gusta. Por lo tanto, juego con personajes que hacen citas: pero lo que yo hago es que lo que citan me las arreglo para que me guste a mí también. En las notas que voy escribiendo sobre todo lo que puede servir para mi película, anoto también una frase de Dostoyevski, si me gusta. ¿Por qué se enfada la gente? Si tenemos ganas de decir una cosa, no hay nada más que una solución: decirla”*.¹

La elección de “Vivir su vida” (1962) para realizar un análisis intertextual se debe principalmente a los siguientes motivos:

- Es un texto fílmico con una marcada inclusión intertextual, cuya recepción es necesaria y obligatoria para una comprensión coherente del mismo.
- La inclusión intertextual es rica y sorprendente en su diversidad y percepción.

¹ Claude Chabrol y otros. “La nouvelle vague. Sus protagonistas”, ed. Paidós, Barcelona, 2004.

- Expone la filiación del cine de Godard y anticipa el apego a la teoría brechtiana que, una década después, asumirá con militancia literal y transgresora en su producción filmográfica.

5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al ser la “intertextualidad” un concepto proveniente de la semiótica literaria, al estudiarlo, me he encontrado con una amplia bibliografía sobre el origen del término, pero su aplicación analítica no es muy abundante. Los análisis más frecuentes se encuentran en revistas especializadas y son análisis más bien someros y de extensión breve.

Dentro del terreno fílmico los análisis intertextuales escasean. Los dos más significativos están reseñados en el capítulo 7 del libro *Análisis del film* (1993) de Jacques Aumont y Michel Marie (capítulo dedicado al análisis intertextual) en el cual ejemplifica este tipo de análisis con dos películas de Godard: “Al final de la escapada” (*A bout de souffle*, 1959) y “El desprecio” (*Le mépris*, 1963). Ambos filmes son estudiados por Michel Marie en dos estudios críticos publicados por la editorial Nathan, dentro de la colección “Synopsis”², en los cuales señala la multitud de referencias intertextuales que se incluyen dentro de estas dos películas, pero no realiza un análisis intertextual en sentido estricto; sólo hace referencia a las inclusiones intertextuales pero no teoriza sobre el término “intertextualidad”.

En el artículo “Au début du soufflé: le culte et la culture d’`A bout de soufflé’” en *Revue belge du cinéma* (nº 16, 1986)³, Dudley Andrews también despliega todas las referencias intertextuales al cine negro de serie B americano que se dan dentro de “Al final de la escapada” y se pregunta “cómo pudo el film de Godard conciliar dos deseos contradictorios: un deseo de `autenticidad’, de expresión de una voz radicalmente nueva y personal, y por otra parte un deseo de referencias y filiación, de reappropriación de los códigos del cine americano de serie B”⁴.

² Marie, Michel, *À bout de Souffle*, Jean-Luc Godard. Étude critique, ed. Nathan, París, 2000 ; y, Marie, Michel, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard. Étude critique, ed. Nathan, París, 2000.

³ En 1988, Dudley Andrews como editor, editó *Breathless, Jean-Luc Godard, director*, Rutgers University Press, 1988, en el cual expone con mayor detalle toda la intertextualidad y las referencias culturales que se dan en el filme.

⁴ Aumont, Jacques y Marie, Michel, *Análisis del film*, ed. Paidós, Barcelona, 1993, p. 252.

A partir de este camino, y profundizando teóricamente en lo que se puede entender por el concepto “intertextualidad”, intentaremos analizar este filme exclusivamente desde este marco conceptual.

6. HIPÓTESIS DE PARTIDA

6. HIPÓTESIS DE PARTIDA

Al abordar el análisis de este filme desde una perspectiva intertextual las hipótesis de partida para intentar llegar a una serie conclusiones son:

1. Desde una perspectiva de la Historia del cine, “Vivir su vida” se encuadra dentro del movimiento de la “Nouvelle vague” y, por lo tanto, es de suponer que adoptará unos rasgos estéticos propios de dicho movimiento.
2. A primera vista, la apariencia del filme se inclina con mayor peso hacia una intención discursiva más formalista que realista.
3. Si partimos de la base de que esta película tiene una gran inclusión intertextual se puede suponer que dicha inclusión, al tener tanto peso, desvanece la individualidad del autor del filme.
4. Se supone que “Vivir su vida”, al estar marcada por una gran inclusión intertextual, no se podrá valorar coherentemente si no se afronta su análisis desde esta perspectiva.

7. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS

7. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS

7. 1. Introducción

En el apartado sexto de este trabajo, “Estado de la cuestión”, apuntábamos cómo en el libro *Análisis del film* (1993) Jacques Aumont y Michel Marie ejemplifican el capítulo dedicado al análisis intertextual con dos películas de Godard: “Al final de la escapada” (1959) y “El desprecio” (1963). En dicho capítulo exponen las innumerables inclusiones intertextuales de estas dos películas y dejan constancia de que el desvelamiento intertextual ayuda a comprender con mayor profundidad la estética cinematográfica de ambas obras.

De la misma forma, “Vivir su vida” (1962) es un filme que también está marcado por una gran inclusión de intertextos y, por lo tanto, podemos considerar la preferencia de un análisis intertextual frente a otro tipo de análisis (narratológico, psicoanalítico...) para profundizar en la estética de la obra objeto de estudio. Además, “Vivir su vida” es una película que, al igual que “Al final de la escapada” (1959) y “El desprecio” (1963), se encuadra dentro de la etapa “Los años clásicos” de la filmografía de Godard; y como apuntaremos en el apartado “Contextualización de su filmografía”, las películas que se encuentran dentro de esta etapa son películas que están estigmatizadas por la recepción cinéfila de Godard. Esta es la razón principal de escoger un análisis intertextual en lugar de otro tipo de análisis.

Antes de definir el campo metodológico, es necesario reseñar tres principios que hay que tener en cuenta al abordar un estudio analítico de una película, apuntados por Jacques Aumont y Michel Marie en su libro *Análisis del film* (1993) :

1. No existe un método universal para analizar un filme.
2. No existe un análisis “puro” o “absoluto” ya que el análisis es, en sí mismo, interminable, porque siempre quedará algo que analizar al menos en cuanto a su extensión o profundidad.
3. Cualquier análisis siempre se basa en una concepción teórica, aunque sea implícita, del cine; y es necesario conocer la Historia del cine para abordarlo.

De este tercer principio podemos extraer dos rutas que nos ayudan a encaminarnos para establecer un método analítico:

- La necesidad de contextualizar el filme que queremos analizar dentro de la Historia del cine.

- La necesidad de definir teóricamente el marco conceptual del análisis, lo que se traduce en este caso en la necesidad de definir el concepto “intertextualidad”.

Sin esta definición es imposible determinar qué camino escoger para realizar un análisis intertextual de una forma correcta. Una vez que hayamos definido y comprendido el concepto “intertextualidad”, entonces estaremos listos para delinear un método que nos lleve hacia la realización de un análisis con rigor académico y científico.

7. 2. Contextualización: etapas en la filmografía de Godard. Rasgos estéticos.

Antes de adentrarnos en cómo abordar metodológicamente este análisis, es necesario contextualizar los rasgos estéticos de la extensa filmografía de Godard. Esta contextualización nos ayudará a introducirnos en la evolución del pensamiento de Godard respecto a su cine y a ubicar la película “Vivir su vida” dentro de su obra.

7. 2. 1. Introducción

De marzo a julio de 1999 la Filmoteca Española proyectó una retrospectiva de toda la obra de Godard hasta esa fecha. Al final se hizo una recopilación de todos los prospectos⁵ que acompañaban a cada película realizada por Jos Oliver y Ana Useros. En dicha recopilación se estructuraba la obra de Godard en cuatro etapas:

1. Los años clásicos (1959 – 1967). Irían desde la irrupción de su primer largometraje “Al final de la escapada” (1959) hasta “El oficio más viejo del mundo” (1967) (cortometraje de 20 minutos incluido en la película colectiva “Anticipación o El amor en el año 2000”). “Vivir su vida” (1962) se encuentra dentro de esta etapa.
2. Los años Mao (1967 – 1972). Irían desde el cortometraje “Loin du Vietnam” (1967) (incluido en la película colectiva “Cámara-ojo”) hasta la película *Letter to Jane* (1972). “Loin du Vietnam” es la película que antecede al largometraje que realmente actúa como punto de inflexión de la primera a la segunda etapa: “La chinoise” (1967). “Letter to Jane” es una carta a Jane Fonda que actuó en “Tout va bien” (1972), una de las películas más importantes de esta etapa y punto final del colectivo Dziga-Vertov formado en 1968 por Godard y Jean-Pierre Gorin. Junio de 1968 es la fecha en la que Godard rompe definitivamente con el cine comercial.

⁵ Cada prospecto incluía críticas de la época en que se estrenó la película y entrevistas a Godard sobre las mismas.

3. Los años vídeo (1974 - ...). Godard junto a Anne-Marie Miéville se instala en Grenoble (Suiza) para investigar la imagen y el sonido a través del vídeo e intentar recuperar “su identidad” después de su etapa revolucionaria. En 1978 se instala en Rolle, un pueblo de unos cuatro mil habitantes situado entre Nyon y Lausana, siguiendo a Anne-Marie Miéville.
4. Los años memoria (1985 - ...). Las películas de Godard de los años ochenta se suceden cada vez de manera menos autónoma pero lo que dejan ver es la creación de un proyecto artístico global.

Estas dos últimas etapas son más difusas de delimitar y, en cierto sentido, no está muy claro si encerrarlas dentro de la categoría de etapa. Sí es cierto que de 1974 a 1979 Godard experimenta vertiginosamente con el vídeo, pero es una actividad que nunca dejará de hacer. En 1979, con “Salve quien pueda (la vida)”, sí se puede hablar de un punto de intersección en la filmografía de Godard ya que es una película que se traduce como su vuelta al mundo del cine; un regreso con éxito tanto de crítica como comercialmente. Godard se refirió a ella como “segunda primera película”.

Para el desarrollo de cada una de las etapas que viene a continuación es importante reseñar la relación afectiva que Godard tuvo con cada una de las tres mujeres que han compartido su vida. Cada una de ellas está emparentada a una etapa:

- Anna Karina. “Los años clásicos”. La actriz danesa que se casó con Godard en marzo de 1961 y se divorciaron en diciembre de 1964 (aunque la relación entre ellos se prolongó), protagonizó gran parte de las películas de esta etapa. La boda entre Godard y Karina puede verse en la secuencia muda incluida en la película “Cléo de 5 à 7” de Agnès Varda. La primera en la que actuó fue “Le petit soldat” (1960) y la última “Made in U.S.A” (1966). Entre medio *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Bande à part* (1964), *Alphaville* (1965) y *Pierrot, le fou* (1965). Todas estas películas reflejan la belleza por el rostro y el cuerpo de su mujer.
- Anne Wiazemsky. “Los años Mao”. Anne Wiazemsky era la actriz de Bresson en *Au hasard, Baltasar* (1966). Después de concluido el rodaje de Bresson, Anne Wiazemsky fue a ver dos películas de Godard, *Masculin Féminin* y *Pierrot, le fou*, y la dejaron abrumada. Escribió una carta a Godard diciéndole que amaba tanto aquellas películas que también amaba al hombre que las había hecho. En 1967 protagonizó “La chinoise” y el 21 de Julio de ese mismo año se casó con ella. Anne Wiazemsky en aquella época era una militante universitaria asociada a grupos anarquistas.

- Anne-Marie Miéville. “Los años vídeo y los años memoria” La relación más importante de Godard y que continúa hasta el presente. Se conocieron en 1970. Ella era fotógrafa profesional y fue un apoyo constante cuando Godard se sintió solo y abandonado por un accidente de moto en 1971 que le mantuvo inmovilizado varios meses. Miéville hizo la foto-fija de “Tout va bien” (1972) y, ante el fracaso de la película, la criticó con dureza. En diciembre de 1973 instalan en Grenoble su base videográfica y en 1978 se trasladan a Rolle. Desde entonces son inseparables. Miéville rescató a Godard del callejón sin salida político y estético que se había metido en la “etapa Mao” a comienzos de los setenta cuando se hizo cargo de la empresa Sonimage, que funcionaba como un apéndice de todas las actividades de Godard. En 1987, en un almuerzo en Rolle, Godard le dijo a Don Boyd, el productor de su película *Aria*, que él era el único realizador cinematográfico del mundo que podía rodar cualquier día del año, y reconoció que esta increíble libertad creativa se la debía a Miéville.

Reduciendo esto último a un análisis psicoanalítico se podría decir que Anna Karina representó para el cine de Godard la pasión sensual, Anne Wiazemsky la pasión política y Anne-Marie Miéville la serenidad y la reflexión cinematográfica.

7. 2. 2. Los años clásicos (1959 – 1967)⁶

Desde que realizó su primer largometraje “Al final de la escapada” (1959), manifiesto visual de la “Nouvelle vague”, Godard no ha parado de realizar películas⁷. De lo que deja constancia su cine es de que Godard puede considerarse el cineasta más transgresor y teórico que salió de las miradas inquietas y cinéfilas de la “Nouvelle vague”⁸, germinados en las páginas críticas de la mítica revista “Cahiers du cinéma” en donde se acorazaban los futuros directores del nuevo cine francés como Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette y el propio Godard y que arremetían contra el “cine de *qualité*” francés porque lo consideraban empantanado dentro de un “realismo psicológico” estático escrito por guionistas que amaban más la literatura que el cine.

Discípulos de su querido André Bazin, defensores acérrimos de cineastas franceses como Jean Renoir, Max Ophüls, Robert Bresson o Jacques Tati y de

⁶ Para ver todas las películas incluidas en esta etapa véase capítulo: filmografía comentada, p. 153.

⁷ El último largometraje estrenado es “Nuestra música” (*Notre musique*, 2004).

⁸ No pretendo entrar en detalles sobre el movimiento de la “Nouvelle vague”, sólo apuntar como recapitulación de lo que fue las palabras de Serge Daney: *La calle contra el estudio, la invención o el suceso contra la adaptación literaria de lujo, el relato en primera persona contra el guión, la luz del día contra las sombras y las luces de los focos, el descuido irresponsable y poco dandi contra la seriedad llena de sosiego y el pesimismo oficial del cine establecido, actores jóvenes y desconocidos contra los monstruos sagrados ya envejecidos, la idea de que el cine es pasión más que aprendizaje y que a hacer un filme se aprende más mirándolos con los propios ojos que no haciendo de ayudante de dirección.*

cineastas americanos como Howard Hawks, Hitchcock, John Ford, Samuel Fuller, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Stanley Donen o Vicente Minelli, entusiastas del cine “primitivo”, de los westerns, del *film noir*, las comedias musicales y el cine de serie B, asumieron con profunda convicción para exaltar su famosa “política de los autores” las ideas recogidas en el artículo de Alexandre Astruc “Naissance d’une nouvelle Avant-Garde: La caméra-stylo”⁹ en donde Astruc expresaba la posibilidad de que el realizador cinematográfico se exprese a través de la cámara igual que lo hace el escritor sirviéndose de su pluma, con lo que defendieron con rabia la teoría de la *mise en scène*. Toda su formación cinéfila se la debieron a un solo hombre: Henri Langlois, que fue el director e impulsor de la *Cinémathèque* en donde los jóvenes *cahieristas* devoraban día y noche todas las latas que almacenaba Langlois¹⁰

Hay unanimidad en afirmar, por parte de todos los teóricos, que la “Nouvelle vague” fue la primera generación de cineastas cinéfilos de la historia del cine. Y esta cinefilia Godard la expresaba así en una entrevista: “*Un joven escritor que escribe hoy sabe que Molière o Shakespeare existen. Nosotros somos los primeros cineastas en saber que Griffith existe. Incluso Carné, Delluc o René Clair, cuando hicieron sus primeros films, no tenían ninguna verdadera formación crítica o histórica. Incluso Renoir apenas la tenía, aunque es verdad que él tenía genio*”¹¹. Su formación crítica fue esencial para forjar sus propias teorías. Rohmer decía que hacían crítica interesada y que no se consideraban críticos que han pasado a hacer cine sino cineastas que han hecho crítica para empezar. Godard lo expresaba así: “*En tanto crítico, yo me consideraba ya como un cineasta. Hoy me considero aún como crítico y, en cierto sentido, lo soy aún más que antes (...) Me considero un ensayista, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos; simplemente los filmo, en lugar de escribirlos (...) Pero si la crítica era el primer escalón de una vocación, no era sin embargo un mero medio. Se dice: ¡Se han servido de la crítica! No: nosotros pensábamos cine y, en cierto momento, hemos sentido la necesidad de profundizar este pensamiento*”¹².

⁹ Publicado en el número 144 del semanario *L'Écran Français*, el 30 de marzo de 1948

¹⁰ El 9 de febrero de 1964, Henri Langlois fue destituido de su cargo como director de la *Cinémathèque* por el régimen gaullista. Al día siguiente, realizadores de todo el mundo enviaron telegramas prohibiendo la exhibición de sus películas en defensa de Langlois. Directores como Gance, Resnais, Franju, Marker, Astruc, Bresson, Mocky, Richard Lester, Lindsay Anderson, Henri Cartier-Bresson, Michel Simon, Busby Berkeley, Dreyer, Kurosawa, Oshima, Jerry Lewis, Chaplin, Rossellini, Lang. El organizador de este boicot fue el grupo de los *Cahiers*.

¹¹ “Entretien avec Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma*, nº 138, diciembre 1962, especial “Nouvelle vague”.

¹² *Ibíd*

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DE “LOS AÑOS CLÁSICOS”

Desde sus primeros cortometrajes el cine de Godard se caracteriza por unos rasgos que acompañarán al resto de su filmografía: es un cine reflexivo y metalingüístico que se interroga constantemente sobre sí mismo, sobre la función de las imágenes introduciendo innovaciones estilísticas y estéticas con gran carga de provocación, narcisismo e insolencia para los cánones tradicionales, poniendo a prueba, de manera radical y transgresora, las tradiciones y las prácticas discursivas del pasado y resistiéndose a aceptar como legítimo los principios de “verdad absoluta” que rigen en la cultura artística de corte tradicional y burgués. Estas características pueden aplicarse a “Vivir su vida” (1962) que se realizó dentro del periodo de la “Nouvelle vague”¹³ en donde Godard estaba más interesado en la ruptura formal que en el contenido. A partir de 1967 Godard hace un giro ideológico dentro de su cine adoptando una postura izquierdista tanto en el contenido como en la expresión. Al respecto Godard exponía su nuevo punto de vista en una entrevista concedida en 1967 a la revista *Image et son*: *“Al principio, nos dedicábamos a atacar sobre todo los tabús formales y es solamente ahora que comienzo a interesarme por los problemas de contenido...El cine occidental, y en particular el francés, está completamente aislado de la vida real. Ha hecho falta mucho tiempo para que me diese cuenta de que, cuando creía escribir una historia, escribía algo que pertenecía más al folklore del cine que a la realidad. Estaba equivocado... Y, finalmente, las películas que hacía no eran tan diferentes, por sus contenidos, de las de Delannoy...Sólo eran diferentes formalmente”*¹⁴.

El cine de Godard de este periodo se caracteriza por:

- Pesimismo argumental. Hay una constante temática en sus personajes que muestran el itinerario que conduce del amor a la muerte, como es el caso de Michel (Jean-Paul Belmondo) en “Al final de la escapada” (1959), Verónica Dreyer (Anna Karina) en “El soldadito” (*Le petit soldat*, 1960) , Nana (Anna Karina) en “Vivir su vida” (*Vivre sa vie*, 1962), Arthur (Claude Brasseur) en

¹³ La “Nouvelle vague” abarca desde 1959 a 1962. En el Festival de Cannes de 1959 Marcel Camus obtuvo la Palma de Oro por *Orfeo Negro* y Francois Truffaut recibió el premio al mejor director por *Los cuatrocientos golpes*, además se proyectó fuera de concurso *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais. Aunque el término se le debe a Françoise Giroud, redactora jefe del semanario *L'express*, que escribió los resultados de una encuesta sociológica sobre las actitudes generacionales enfocadas en la juventud, titulado “La Nouvelle Vague arrive”. En diciembre de 1962, según José Enrique Monterde, se cierra un ciclo abierto con el número 138 de los *Cahiers du Cinéma*, titulado “Spécial Nouvelle Vague”, en donde se deja ver la disgregación de sus componentes, el desgaste derivado de haber sido recibida como una “simple moda” y la distinción de enfoques e intereses de cada uno de sus miembros, que les repelía para afrontar una visión común.

¹⁴ “Entretien avec Jean-Luc Godard” con Philippe Pilard en *Image et son*, nº211, diciembre, 1967, en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca Española, Madrid, 1999

“Banda aparte” (*Bande à part*, 1964), Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) y Marianne Renoir (Anna Karina) en “Pierrot, el loco” (*Pierrot, le fou*, 1965) o Paul (Jean-Pierre Léaud) en “Masculino, femenino” (*Masculin-Féminin*, 1966).

- Ruptura con el pasado. Destrucción de la coherencia psicológico-narrativa heredada de la novela del siglo XIX y, por lo tanto, ruptura con las reglas de la gramática cinematográfica tradicional: ruptura del *raccord*, improvisación, ausencia de guión, rapidez de rodaje, miradas a cámara, destrucción de la noción clásica de encuadre y composición, *collages* sonoros antinaturalistas...
- Reflexividad y autoconciencia lingüística. Reflexión sobre la naturaleza del cine y sobre el propio proceso creativo.
- Distanciamiento. El espectador no sufre pasivamente los acontecimientos que se narran sino que permanece fuera de él, oponiéndose a los placeres habituales de coherencia, suspense e identificación que caracterizan al cine de “Hollywood” y al “cine dominante”.
- Intertextualidad. Procedimiento estético para romper el flujo narrativo convencional. Inclusión de citas literarias, de rótulos, de homenajes culturales, de fragmentos fílmicos...La intertextualidad será una constante en toda su obra.
- Cinefilia americana y puesta en escena típica de los *thrillers* de serie B americanos. La constante inclusión intertextual de cine americano es una dominante de este periodo hasta llegar a la saturación de “Made in U.S.A” (1966). Godard dedicó *A bout de souffle* a la Monogram-Pictures, *Vivre sa vie* a los films de serie B y *Made in U.S.A.* a su admirado y querido Nicholas Ray y Sam Fuller. Su amor por el cine americano Godard lo expresaba así: “*El cine norteamericano es el que nos ha hecho conocer lo que es el cine y el que nos ha hecho amarlo...Personalmente, he conocido a Preminger, a Hawks, en fin, a todos los norteamericanos casi antes de conocer a los europeos. Ellos me han hecho aprender lo que es el cine*”¹⁵ Hay un claro homenaje al cine de gansters con el que comparte el repudio al orden social establecido y el utilizar protagonistas marginados de ese orden social.
- Hibridación. Mezcla de géneros en sus películas: de la comedia musical puede pasar a técnicas provenientes del *cinéma vérité* o a técnicas actorales propias del cine mudo o inclusión de piezas musicales que pueden ir desde la música clásica al jazz más moderno.

¹⁵ Gubern, Roman, *Godard polémico*, ed. Tusquets, Barcelona, 1974, p. 18.

- Bazin, Rossellini, Ray, Tashlin y Jean Rouch. La hibridación de la obra de Godard puede entenderse por la influencia y la admiración que sentía por estos cinco autores.

Erich Rohmer dijo que el texto “Ontología de la imagen fotográfica”¹⁶ es crucial para entender la obra de Godard, el axioma desde el que derivan los teoremas de Godard, desde su primer cortometraje documental *Opération béton*(1954) hasta el ensayo *The old place* (1998), desde el *thriller A bout de souffle*(1959) hasta la composición abstracta *Éloge de l'amour* (2001).

Dice Jos Oliver¹⁷ que Nicholas Ray y Rossellini tal vez sean los dos cineastas con quienes de forma más completa se ha identificado la actitud de Godard desde sus tiempos de crítico, a pesar de representar dos concepciones del cine radicalmente opuestas: Ray significaba el esplendor de la forma mientras que Rossellini mostraba una indiferencia incluso desprecio por la estética, pero ambos compartían un compromiso por el cine. El tema que acosa a los personajes de Ray será una constante en las obras de este periodo: “la muerte por azar como fatalidad del destino”. De Ray dijo Godard: “*En Nicholas Ray, yo sentía quizá más la presencia de su persona en sus películas, era como un James Dean de la puesta en escena. La gente quería más a James Dean, yo quería más a Nicholas Ray*”¹⁸. Y de Rossellini dijo: “*Rossellini es uno de mis modelos, lo consideraba como un “oncle”. Me dije: si Roberto puede hacer películas, yo podré hacerlas. Me acuerdo de mi descubrimiento de “Viaggio in Italia”. Yo me decía: bueno, no tengo prisa, hay muchos coches, muchos enamorados, y veo que la película son dos personas en un coche, esto puede hacerse con dos francos. No tengo necesidad de hacer Fritz Lang o Kazan, es demasiado complicado, Hollywood está cerrado. No, se puede hacer esto. Era totalmente tranquilizador, como un mensaje de paz*”¹⁹.

El humor grotesco y estrafalario que emanan algunas películas de Godard quizá sea debido a su gusto por las comedias de Frank Tashlin y la manera grotesca e incómoda en que revelaba la monumental estupidez del mundo burgués, caracterizadas por la rapidez y la facilidad de su estilo. Pero tal vez sea más importante la admiración que sentía por las películas de Jean Rouch. En 1947 Rouch inició una serie de *films* antropológicos sobre África, que

¹⁶ Texto incluido en el primer capítulo del libro *¿Qué es el cine?* de André Bazin en donde sitúa al cine en una perspectiva cultural que se remonta a 4000 años, desde el arte funerario egipcio hasta el advenimiento del cine sonoro.

¹⁷ Jos Oliver, “Cuarenta años después...”, en revista *Nickel Odeon*: “Nouvelle vague, cuarenta años”, Otoño, 1998, p. 156.

¹⁸ *Ibíd*, p. 153

¹⁹ *Ibíd*, p. 151.

Godard fue uno de los primeros en alabar en los *Cahiers du cinéma*. Para Godard la cámara en mano y la proximidad de la acción, la posibilidad de organizar una puesta en escena que revele la realidad en un planteamiento documental, es algo que se aproximaba a la plenitud de posibilidades de la realización cinematográfica. En la tarjeta de visita de Jean Rouch se leía: “Investigador auxiliar del Museo del hombre” y Godard comentó al respecto: “¿Hay una definición mejor del realizador cinematográfico?”.

- Introducción en la industria cinematográfica. A pesar de que la actitud de Godard y de su coetáneos fue arremeter contra el cine de *qualité* francés y contra su industria, la irrupción de estos cineastas provocó una regeneración dentro de la misma y accedieron con fuerza y proyección internacional sólo que ofreciendo un tipo de películas distintas y de bajo presupuesto. Ignace Morgenstern, uno de los distribuidores franceses más veteranos y que financió “Los cuatrocientos golpes” de Truffaut, se sorprendió al comprobar que la totalidad del presupuesto se recuperaba con una sola venta al extranjero, a Estados Unidos, y antes de que triunfara en la edición de Cannes de 1959. Las películas de Godard de esta etapa son producidas dentro de la industria cinematográfica francesa.

7. 2. 3. Los años Mao (1967 – 1972)²⁰

A partir de 1967, la constante búsqueda personal y cinematográfica de Godard, da un giro y su discurso asume una pesada carga de contenido político y de denuncia social, reflexionando sobre la sociedad de consumo, el maoísmo, el imperialismo norteamericano o la alienación en la sociedad de consumo.

En mayo del 68 Godard conoce a Jean-Pierre Gorin que era miembro de la Unión de las Juventudes comunistas marxistas-leninistas y, a partir del año siguiente, de 1969, ya se empezó a hablar de un nuevo colectivo de cine llamado el “Grupo Dziga Vertov (GDV)”. Con el estreno de “Pravda” (1969), que fue rodada en Checoslovaquia a finales del 68 “unos meses después del aplastamiento social-fascista de la reforma neocapitlista popularizada por la prensa occidental burguesa bajo el nombre de la ‘primavera de Praga’²¹” y estrenada en el Museo de Arte Moderno de París, se inicia la desaparición de la firma Godard para pasar a la firma GDV.

²⁰ Para ver las películas pertenecientes a esta etapa, véase capítulo: filmografía comentada, p. 157.

²¹ “Le groupe Dziga-Vertov”, *Cahiers du cinéma*, nº 238 – 239, mayo – junio 1972, en en Jean-Luc Godard, Filmoteca Española, Madrid, 1999

Eligieron a Vertov²² como emblema del grupo para reivindicarlo en oposición a Eisenstein, al que consideraban un cineasta progresista pero burgués. El GDV asumió un cine militante y marxista situándose su radio de acción en tres frentes:

- Ideológico : luchar contra el concepto burgués de representación.
- Político: luchar contra los aparatos ideológicos del Estado.
- Científico: analizar los sonidos y las imágenes y experimentar otras relaciones entre ellos.

Durante este periodo Godard radicalizó su discurso hacia una posición extremista de izquierdas, de ahí que una de las cosas más difíciles con las que se topó fue encontrar financiación para la producción de sus películas. Además su nombre en aquella época estaba muy desgastado pero encontraron un hueco a través de televisiones europeas (francesas, inglesas, alemanas e italianas). Pero la contradicción fue que una vez que terminaban la película las televisiones las rechazaban: demasiado revolucionarias para aparatos televisivos del Estado.

La experiencia del GDV culmina en 1972 con el estreno de "Todo va bien" (*Tout va bien*, 1972) que puede considerarse una película que cumple con todos los preceptos de la teoría brechtiana, pero a diferencia de las obras hechas durante el periodo GDV que eran más marginales, *Tout va bien* es una vuelta al terreno de la industria cinematográfica, aunque siga los cánones estéticos e ideológicos del GDV. La única diferencia es que en este filme actúan dos actores de renombre, conocidos por su compromiso político: Yves Montand y Jane Fonda.

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DE "LOS AÑOS MAO"

- Marxismo-leninismo argumental. Películas que critican la sociedad capitalista desde un punto de vista de la filosofía marxista y en donde muestra un mundo dividido en clases sociales en conflicto. Cuando adoptaron el nombre Dziga Vertov Godard afirmó que el drama cinematográfico es el opio del pueblo.
- Experimentación: Búsqueda de nuevas formas que se amolden al nuevo modelo de representación argumental a través de la imagen y el sonido.
- Influencia de los preceptos de Bertolt Brecht, de Dziga Vertov y del postestructuralismo francés. La autoconciencia lingüística en donde se enseñan los procesos de producción del filme, la reflexividad, el distanciamiento, la

²² El cineasta soviético Dziga-Vertov formó en 1922 el grupo Kino-Glasz (Cine-ojo). Se oponía al ilusionismo burgués del espectáculo naturalista y ponía sus realizaciones cinematográficas al servicio de la revolución del proletariado. Fue el primer realizador que mostró intencionadamente los procedimientos de la puesta en escena, con la intención de hacer consciente al espectador de que estaba frente a una representación.

intertextualidad o el vanguardismo expresivo son algunas de las características estéticas que aborda Godard derivadas de dichas influencias.

- Marginación de la industria cinematográfica. Mayo del 68 supuso la ruptura total de Godard con el cine comercial. De la misma forma que Brecht, Godard partía de la base de que el autor cinematográfico no es dueño ni es libre en su proceso de creación ya que depende del capital puesto por otros que le limitan a la hora de llevar a cabo sus ideas. El “GDV” encontraba la financiación a través de televisiones públicas europeas que, sin embargo, rechazaban las películas cuando se las entregaban. Las películas no tuvieron difusión masiva y fueron un auténtico fracaso por su incomprensión. Jean-Pierre Gorin las denominó como OVNIS (Objetos visuales no identificados).

7. 2. 4. Los años vídeo (1974 - ...)²³

A principio de 1972, con *Tout va bien*, culmina la experiencia del grupo Dziga Vertov. Al año siguiente Godard se separa de Jean-Pierre Gorin y vuelve a recuperar su nombre. Se traslada a Grenoble (Suiza) siguiendo a Anne-Marie Miéville para reencontrar su identidad con un nuevo aprendizaje de la soledad efectuando una reconversión técnica: del cine al vídeo. “*En Grenoble estamos más solos, pero al menos esta soledad nos pertenece, así que quizá podamos hacer algo... París ya ni siquiera nos pertenecía*”, decía Godard en la Semana de Cahiers, en mayo de 1976. Sobre la búsqueda de su identidad Godard apuntaba: “*Estaba Gorin, que necesitaba a otro; para él, yo fui una especie de abuelo técnico. Trabajar con él era como enseñar a los críos a encender fuego...Ahora, en cambio, intento reencontrar mi identidad*”²⁴.

Desde su instalación en Grenolle creando la empresa Sonimage²⁵ junto a Anne-Marie Miéville y más tarde en Rolle (Suiza), Godard no ha dejado de utilizar el vídeo como fuente de investigación, intercalando sus películas videográficas con películas en cine, demostrando su ingente producción cuando en 1998 apareció su

²³ Para ver las películas pertenecientes a esta etapa, véase capítulo: filmografía comentada, p. 160.

²⁴ Entrevista de M. Even a Godard, *Le monde*, 8 mayo 1975, incorporado a *Avant-Scène du cinéma*, nº 171-172, “Especial Godard”, julio-septiembre 1976, en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca Española, Madrid, 1999

²⁵ El 1 de diciembre de 1973 Anne-Marie Miéville se convirtió en la representante legal de la empresa “Sonimage”. La compañía existía desde 1963 con el nombre “Anouchka” y su actividad principal había sido la producción de películas de Godard. En su primera fase estuvo administrada por Philippe Dussart, pero en junio de 1968 (fecha de la ruptura definitiva de Godard con el cine comercial) Dussart fue sustituido por Anne Wiazemsky. En el periodo de 1968 a 1973, Anouchka Films (aunque coproductora de *Lotte in Italia* y *Tout va bien*) no desempeñó la función de productora principal de las películas de Godard; ese papel recayó en Claude Nedjar y Jean-Pierre Rassam. El cambio de nombre de la empresa y la sustitución de Wiazemsky por Miéville mostró una nueva decisión de controlar todos los aspectos de la producción. Es la señal más manifiesta del comienzo de la relación más duradera y productiva de Godard que dura hasta el presente.

monumental obra *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), en la que estuvo trabajando durante diez años en una serie de ocho películas con una duración total de 265 minutos en donde muestra lo que era el cine y lo que fue el siglo XX, proponiendo una historia del cine muy personal que podría interpretarse como una autobiografía o autorretrato dibujado por las obras de los demás. Según Dominique Païni la serie de películas de *Histoire(s) du cinéma* oscila “entre la lección estética y la lección moral, entre la constatación de que el cine fue el arte de un siglo y la lamentación por su impotencia para influir en el curso de las cosas, entre la admiración ante unas formas constituidas por primera vez sobre la duración y la decepción de que el arte del cine se perdiese tan precozmente para pensar y para el pensamiento”²⁶.

Pero fue a partir de 1974, desde “Aquí y fuera de aquí” (*Ici est Ailleurs*, 1974), una película que marca un antes y un después, cuando Godard amplía su marco de investigación a través de experiencias con los nuevos sistemas de sonidos e imagen electrónicos que redefinen la representación en relación al espacio, al tiempo, al cuerpo y al habla aportando respuestas (que pueden satisfacer o no) a preguntas que el cine no puede plantearse a sí mismo. El vídeo se convierte en una herramienta vital, indispensable y cotidiana dentro de su producción filmográfica. En una entrevista con Alain Bergala, Godard le decía: “el vídeo me enseñó a ver el cine y a reconsiderar el trabajo del cine de otra manera. Con el vídeo se vuelve a elementos más simples. En particular, el de tener el sonido y la imagen juntos. Para la gente de cine, están separados. Para mí, en el cine permanecen técnicamente separados, pero están juntos en el espíritu de tener pocas bandas de sonido, pero cada una con muchas cosas en ella”²⁷.

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DE “LOS AÑOS VÍDEO”

- Marginación de la industria cinematográfica. Las obras en su mayoría están destinadas a la televisión. Tuvo dos encargos importantes para la televisión francesa: “Six fois deux (Sur et sous la communication)”, que tuvo una reacción general de rechazo pero que fue admirada por Gilles Deleuze, y “France tour détournement de deux enfants”.
- Experimentación y búsqueda de nuevas aportaciones de la imagen y el sonido a través del vídeo. En relación a un nuevo descubrimiento de una técnica de ralentización en *France tou détournement de deux enfants*, Alain Bergala dijo: “El invento

²⁶ Dominique Païni, “Que peut le cinéma ?”, *ArtPress*, número especial, noviembre 1998, en Jean-Luc Godard, Filmoteca Española, Madrid, 1999

²⁷ “L’art à partir de la vie”, entrevista con Alain Bergala en Rolle, 12 marzo 1985, *Godard par Godard I*, ed. Cahiers du cinéma, 1985, en Jean-Luc Godard, ed. Filmoteca española, p. 153.

de Godard-Miéville es el de haber encontrado un uso nuevo a esta máquina de ralentizar las imágenes, un uso de poeta y pintor(...) Lo que surge de esta composición nunca se había visto anteriormente en los ralentís del cine ni de la televisión y menos aún en las paradas de imagen. No se trata aquí de ese enojoso efecto habitual, no se trata del 'aojamiento' que detiene las imágenes y congela el movimiento (...) no es tampoco el efecto de barnizado que fascina tanto a los publicistas en el ralentí: el mundo visto a través de un cristal, un esmalte transparente, los cuerpos y los objetos desembarazados al fin de su peso terrestre y al abrigo de la corrupción del tiempo, es decir, ya por fin muertos y embalsamados²⁸.

7. 2. 5. Los años memoria²⁹ (1985 - ...)

Alain Bergala, en su libro *Nadie como Godard*, dice, respecto al cine de Godard a partir de los años ochenta: *"Para Godard, los años ochenta representan la vuelta al cine-cine tras el largo rodeo de los años políticos (1967-1972) y los años vídeo (1975-1980). Pero los tiempos han cambiado y se percibe netamente, en cada plano, que para él filmar se ha convertido en una cosa mucho más seria, difícil, consciente, casi "responsable" diría yo, que en los años sesenta, cuando encadenaba película tras película entregándose a todos los estilos, a todas las innovaciones, rompiendo algunos viejos tabúes, reinventando el cine pasado y presente por su propia cuenta, todo dentro del mayor desorden, sin un verdadero proyecto de conjunto, con una fe fundamental en el porvenir de un arte, el cine, que parecía todavía muy joven y que inocentemente se vivía como inmortal"*³⁰.

La vuelta al cine-cine se produce en 1980 con "Salve quien pueda (la vida)", que Godard la definió como "segunda primera película" y que se convierte en un punto de intersección en su filmografía caracterizándose por un cine que refleja una mayor conciencia de su proyecto estético.

²⁸ Con estas últimas palabras "muertos y embalsamados", se puede deducir que Alain Bergala quiere expresar que el ralentí originado por Godard-Miéville ha conseguido "atrapar el tiempo", ya que lo relaciona implícitamente con el primer párrafo del texto "Ontología de la imagen fotográfica" de André Bazin en donde decía: *"Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el "complejo" de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida. Para la mentalidad egipcia esto se conseguía salvando las apariencias mismas del cadáver, salvando sus carnes y sus huesos"*.

²⁹ Para ver las películas pertenecientes a esta etapa, véase: capítulo: filmografía comentada, p. 163.

³⁰ "L'art à partir de la vie", entrevista de Alain Bergala en Rolle, 12 marzo 1985, *Godard par Godard I*, ed. *Cahiers du cinéma*, 1985, incluida en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca española, p. 153.

A pesar de que a partir de los años 80 hasta la actualidad la filmografía de Godard es más heterogénea en cuanto a los argumentos, combinando las películas-películas y las películas-ensayo, sí se pueden enumerar ciertas constantes desde entonces:

- Una mayor meditación en el proceso productivo del filme. La frescura, la ligereza y la inocencia con que rodaba en los años 60 ha desaparecido para dar paso a una mayor gravedad en cuanto a la construcción formal.
- Pesimismo en la evolución del cine y seriedad en su tarea como cineasta. En los años 60 Godard y sus coetáneos tenían algo contra lo que luchar y de ahí que sus películas respiraran insolencia, transgresión y ruptura con el pasado. Pero en los años 80 no existe Ley contra la que luchar ya que todo está permitido y el cine, como tal, como arte, está a punto de extinguirse. Alain Bergala dice que *“puesto que no se trata ya tan sólo de lograr una buena película sino de salvar al cine en sus películas, Godard exige de cada una de sus imágenes una “compostura” irreprochable, confronta su cine a lo más grande que ha habido en el pasado de la pintura o de la música, lo somete a la tensión de proyectos que procuran ampliar sus límites. Ello no está exento de sufrimientos ni de fracasos, pero es el más bello acto de resistencia contra todo lo que amenaza al cine en este final de los años ochenta”*³¹. La búsqueda de Godard es intentar lograr lo que el cine podría hacer y no ha intentado ni logrado jamás.
- Movimiento lento y amplio hacia el pasado y la memoria, a través del paso de la Historia, el pasado del Cine y su propio pasado (con una lenta marcha hacia el niño que fue).

Para cerrar este capítulo, incluyo dos opiniones de dos críticos que hacen referencia al cine de Godard:

- Alain Bergala dice que *por supuesto existe un cine-Godard, pero éste no es localizable, como territorio cabalmente delimitado por fronteras, en el mapa del cine. También a un historiador del arte le resulta casi imposible asignar a la obra de Picasso un lugar entre las demás en el panorama de la pintura del siglo XX (¿en qué valle, en qué montañas encerrarla?), tan evidente resulta que este demonio de hombre se ha enfrentado a la pintura desde todos los ángulos, ha explorado sus territorios más alejados y los considerados más antagónicos, se ha opuesto a que su obra pudiese reducirse a un estilo, ha*

³¹ Bergala, Alain, *Nadie como Godard*, ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 38.

*preferido a menudo el arrebató del gesto de la creación a la obra como resultado*³².

Ángel Quintana afirma que *“en pleno siglo XXI, continúa siendo imposible pensar el cine sin tener en cuenta a Godard, ya que es de los pocos cineastas que ha llevado a cabo una amplia reflexión sobre la función de las imágenes frente a los destinos de la Historia y frente a la percepción política del mundo”* y subraya su exclusividad como cineasta *“porque nadie lleva treinta y cinco años, desde 1959, situando su obra en el epicentro de todos los debates sobre el destino de las imágenes y sobre sus múltiples mutaciones expresivas”* reafirmando que *“el pensamiento de Godard es uno de los pilares básicos para comprender la cultura contemporánea”*³³.

7. 3. Marco conceptual del análisis

7. 3. 1. Preámbulo a la definición del concepto “intertextualidad”

El concepto “intertextualidad” lo introdujo la escritora, semióloga y psicoanalista Julia Kristeva en 1967 en su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”³⁴ en el número 239 de la revista francesa *Critique*. En dicho artículo Kristeva acuñó el concepto derivándolo del término “dialogismo” que provenía de la teoría del filósofo y teórico ruso Mijail Bajtin, siendo Kristeva una de las primeras difusoras en Francia junto a Tzvetan Todorov de las teorías bajtinianas a finales de los sesenta fuera de la Europa del Este en donde el pensamiento de Bajtin estaba recluso.

La aparición del término fue muy bien recibido por la crítica y la teoría literaria porque ayudaba a delimitar parcelas dispersas provenientes de términos como “fuente” o “influencia”, de ahí que pronto el mismo concepto de “intertextualidad” fuera adoptado por diferentes teóricos que empezaron a ampliar, a restringir y a acotar su significado, pudiéndose trazar un recorrido diacrónico de su definición, no exenta de polémica y contradicciones³⁵. Es frecuente encontrarse con autores que no atribuyen el mismo valor al término, lo cual es un indicio de que los instrumentos teóricos para el estudio de lo intertextual han estado, desde su nacimiento, en constante desarrollo y

³² *Ibíd*, p. 16.

³³ Frases pertenecientes a Ángel Quintana publicadas en “Seguir las huellas del misterio Godard” en suplemento “Culturas” de *La Vanguardia*. 20 septiembre 2004, e incluidas en el artículo de Carlos F. Heredero “El cine como vehículo de pensamiento”, en *Dirigido por*, n°340, diciembre 2004, p.24-25.

³⁴ Artículo incorporado dos años más tarde, en 1969, en su libro *Semiótica I y II*, ed. Fundamentos, Madrid, 1978.

³⁵ Para una visión diacrónica del término véase: Navarro, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997.

perfeccionamiento. Sin embargo esta dispersión no invalida las diferentes propuestas a condición de que la definición sea coherente y pruebe su funcionalidad.

El objetivo original de la aparición del término “intertextualidad” fue el estudio del texto literario que suscitó en los años sesenta un gran interés por la lingüística del texto y por las teorías del texto en general. La bienvenida de su aparición puede reflejarse en las palabras que Claudio Guillén expone en su obra “Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada”³⁶:

“Para los comparatistas el concepto de intertextualidad es esencialmente beneficioso. He aquí, por fin, un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo, ambigüedades y equívocos que vienen a resumirse en la pregunta de qué queremos decir cuando decimos que un autor o una obra influyen en otro autor o en otra obra, si es un proceso mental o afecta a la composición de la obra, mezclando y confundiendo, por lo tanto, lo biográfico y lo textual, la vida con la literatura. El beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto, no hay la menor duda de que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a segundo plano lo mismo el origen que es el resultado”.

La aparición del nuevo término solapó bajo su ropaje estudios tradicionales relacionados con “fuentes” e “influencias”, lo que dejaba ver claro que los estudios y los mecanismos intertextuales son tan antiguos como los propios textos, lo que significa que las metodologías analíticas de tales fenómenos se han extendido a textos de todas las épocas.

Antes de Bajtin el concepto va ligado a los inicios de la reflexión sobre el lenguaje. La retórica clásica designa el discurso citado con el término de *oratio*; en Horacio y la poética neoclásica aparece como *imitatio*. La literatura comparada utiliza el término *Quellenforschung* (influencia)³⁷.

³⁶ Recogidas en: Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 73.

³⁷ Reseñado en Gutiérrez Estupiñán, Raquel, “Intertextualidad:teoría. Desarrollos. Funcionamiento”, *Signa* 3, UNED, Madrid, 1992, p. 141.

7. 3. 2. Definición del concepto “dialogismo” de Mijail Bajtin³⁸

Sin embargo se considera con razón a Mijail Bajtin como el fundador de la moderna teoría de la intertextualidad existiendo unanimidad entre los teóricos literarios en reconocer el origen de la teoría intertextual en sus escritos, y el reconocimiento de haber iniciado la reflexión para la definición del concepto de “intertextualidad” que, desde su aparición, ha sido imprescindible para el análisis literario y posteriormente para el análisis de otros discursos artísticos.

Todo el universo de Bajtin se articula como respuesta a dos ejes teóricos esenciales: una teoría del sujeto y una teoría del lenguaje³⁹ y otro de los puntos claves de su pensamiento es la relación entre vida y literatura, el nexo que existe entre el valor artístico y el valor ético⁴⁰. Pero el punto de arranque del concepto de “intertextualidad” es el contenido conceptual y el complejo entramado espiritual del término “dialogía”.

Bajtin define *dialogismo* como la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones, entendiendo por “expresión” cualquier complejo de signos que puede ir desde una frase cualquiera, pasando por un poema, una canción o una película⁴¹. Lo que sugiere el concepto de dialogismo es que *“cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos. En el sentido*

³⁸ Mijail Mijailivich Bajtin, conocido también por el seudónimo de Vorochilov (1895 – 1975) . Nace en Orel, al sur de Moscú, dentro de una familia aristocrática en decadencia. Su infancia la vivió en Vilnius y Odessa. Estudió filosofía y letras en la Universidad de San Petersburgo interesándose por la filosofía alemana. Fue profesor de literatura en Vitebsk donde trabó amistad con el pintor fauvista Marc Chagall. Tras perder su trabajo por sospechas de práctica religiosa marchó a Leningrado en 1927. Allí conoció a las principales figuras del Formalismo ruso y publicó *Freudismo* (1927), *El método formal en los estudios literarios* (1928) y *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1929), libros donde aborda el estudio de la literatura según principios inspirados en la sociología marxista. Junto a otros intelectuales formó “El círculo de Bajtin” en donde desarrolló una provocativa crítica del método formalista. Detenido en 1929, fue deportado a Kazajistán, y allí permaneció siete años antes de que se le restituyera el permiso para enseñar en Saransk (Mordovia), de donde emigró hacia Savalevo, huyendo de la gran purga stalinista de 1937. Le fue amputada una pierna por una enfermedad ósea. En 1941 leyó sus tesis sobre François Rabelais en el Instituto Gorki de Moscú. Tras la Segunda Guerra Mundial regresó a Saransk, de cuya Universidad fue catedrático hasta su jubilación en 1961. En 1936 había publicado una de sus obras más importantes, *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde describe el aspecto polifónico y dialógico de las novelas de este autor, es decir, su facultad de exponer y contrastar distintas cosmovisiones de la realidad representadas por medio de cada personaje. Pero su obra más influyente fue *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), donde introducía su idea de la novela como expresión de la cultura popular carnalesca y bufa, como rechazo de la norma unívoca y de la rigidez de los patrones y estilos literarios, como celebración de la ambivalencia. El discurso carnalesco, amplio y polifónico, se enfrenta, a su manera de ver, a una visión rígida y estática, de naturaleza aristocrática, de la realidad.

³⁹ Zavala, Iris, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1991, p. 40

⁴⁰ Ponzio, Augusto, *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, ed. Frónesis, Madrid, 1998, p. 26

⁴¹ Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 232

más amplio el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura (...) en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación”⁴², es decir, para Bajtin la base de la novela polifónica⁴³ está en el don de ver el mundo en la interacción y la coexistencia, es decir, la dialogía establece la relación de voces propias con voces ajenas, considerando al sujeto como un sujeto esencialmente polifónico, fundado por la pluralidad de voces que pertenecen a uno mismo y al otro, pudiendo afirmarse que para Bajtin la identidad artística y la identidad personal constituyen un injerto.

El pensamiento de Mijail Bajtin tiene mucha relación con el pensamiento y la actitud de Godard ante el proceso de creación artístico. Para Bajtin, como para Godard, el valor estético está íntimamente ligado al valor lingüístico que coincide con el valor dialógico, es decir, las palabras o las imágenes que utiliza un artista las toma de la boca o de los textos de otros que le han precedido y, por lo tanto, no le pertenecen del todo; son palabras o imágenes que contienen valores éticos y estéticos en las que el artista no puede más que introducir nuevos valores que se enfrentan, se chocan y se funden con las anteriores⁴⁴.

Para Bajtin nuestras palabras, antes de que nosotros las usemos, están configuradas con intenciones ajenas, de ahí que todos nuestros pensamientos o todos nuestros discursos internos son, inevitablemente, diálogos. *“El diálogo no es una propuesta, una concesión, una invitación del yo sino una necesidad, una imposición en un mundo que ya pertenece a otros. El diálogo no es un compromiso entre el yo, que ya existe como tal, y el otro; al contrario, el diálogo es el compromiso que da lugar al yo: el yo es ese compromiso; el yo es un compromiso dialógico, en sentido sustancial y no formal y, como tal, el yo es desde sus orígenes algo híbrido, un cruce, un bastardo”*⁴⁵. Es decir, la dialogía implica una articulación que incorpora voces del

⁴² *Ibidem*, p. 232

⁴³ Mijail Bajtin estudió como base de la novela polifónica la literatura de Rabelais, Cervantes, Diderot y, sobre todo Dostoievski, que con su libro “Problemas de la poética de Dostoievsky” apareció su más certera precisión sobre el principio dialógico como nudo central y resultado de sus teorías sobre el lenguaje y la conciencia, señalando que en la novela dostoievskiana el diálogo se inicia ahí donde empieza la conciencia.

⁴⁴ En *Le petit soldat* (“El soldadito”, 1960), Godard pone en boca de su protagonista Bruno Forestier, interpretado por Michel Subor: “Hay una frase muy bella, creo que es de Lenin: la ética es la estética del futuro. Encuentro esta frase muy bella y emocionante. Reconcilia la derecha y la izquierda”. Según Roman Gubern esta identidad ontológica entre ética y estética fue uno de los ejes intelectuales de Godard incluso ya desde que ejercía como crítico de cine, con lo que quiere significar que a una voluntad moral de ruptura tiene que acompañarla una voluntad artística de ruptura, considerando la estética artística como una *praxis* creativa de una concepción ética del mundo. (en Gubern, Roman. *Godard polémico*, ed. Tusquets, Barcelona, 1974.)

⁴⁵ Ponzio, Augusto, *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, ed. Frónesis, Madrid, 1998, p. 26

pasado, la cultura y la comunidad, en donde no existe un “yo” individual y autónomo, sino un “nosotros”, ya que “Ser” significa comunicarse, y si miramos al fondo de uno mismo el hombre no encuentra más que los ojos del otro ya que el lenguaje jamás es neutro ni sin destinatario, sino intersubjetivo.

Uno de los marcos teóricos más importantes e interesantes que abrió Bajtin fue el relacionado con la filosofía del lenguaje⁴⁶ del que partieron diversas escuelas como el estructuralismo, el postestructuralismo, el laconismo, la teoría de la recepción, la hermenéutica, el neoformalismo, para plantearse cuestiones en torno a la constitución del sujeto, a su relación con los objetos (los “otros”, la “otredad”) y en torno a la función del lenguaje en la interpretación de los textos. Respecto a esto, los tres principios principales de la teoría de Bajtin sobre el lenguaje son:

- El lenguaje es polifónico por naturaleza y su identidad lingüística habita dentro de un espacio interlingüístico. Es decir, la capacidad metalingüística de la lengua, la capacidad de hablar de sí misma, se lleva a cabo por la pluralidad interna de la lengua que absorbe referencias de otras lenguas ofreciendo signos interpretadores de sus palabras, expresiones y formas sintácticas.
- La propiedad de la palabra no tiene el derecho de la propiedad privada. La palabra siempre permanecerá semi-ajena ya que la apropiación lingüística es un proceso que incluye desde la repetición de lo ajeno hasta su reelaboración pero siendo capaz, eso sí, de resonar en este proceso de travestismo de forma diferente, concediéndole una perspectiva nueva y haciendo que se exprese desde un punto de vista distinto.
- El lenguaje es una propiedad colectiva. Tanto el discurso individual como el literario representan un proceso de asimilación de palabras ajenas, ecos y reflejos. De aquí se derivan dos ideas importantes para el análisis intertextual de “Vivir su vida”:
 - Todo enunciado es un intercambio.
 - Los matices del estilo individual del artista se pueden analizar a través de los enunciados ajenos (semiocultos, velados o implícitos) en sus diferentes niveles de *otredad*⁴⁷.

⁴⁶ Una de las características que más unen el pensamiento de Bajtin con el de Godard es la reflexión sobre el lenguaje. En el cuadro 11 de “Vivir su vida” Godard muestra a Brice Parain, filósofo del lenguaje, conversando con Anna Karina.

⁴⁷ Sirva como paralelismo con el cine de Godard las palabras del crítico Jean-André Fieschi en relación a “Vivir su vida”: *...Acabo de hablar de préstamo. Como se sabe, esto nunca ha hecho retroceder a Godard. La referencia, la cita, la inclusión de elementos extraños esmaltan sus películas. Ha quedado como maestro en integrar, en su ensoñación personal, otras ensoñaciones paralelas que la alimentan, la fecundan, la prolongan. Absorbe con la más perfecta naturalidad las ideas o creaciones de los demás y de “Pickpocket” se convierte en “Vampyr”, puesto que no se trata ya de robo sino de alimento necesario. Hay en él una verdadera moral y estética de la apropiación.*(Jean-André Fieschi, “La difficulté d’être de

Otro de los puntos esenciales de la teoría bajtiniana es su formulación sobre la recepción del discurso: el receptor como un agente activo y no pasivo⁴⁸.

Augusto Ponzio aclara que *“la relación con la palabra no es nunca una relación, por así decirlo, “de pareja”, porque se concibe para un tercero: el destinatario. Existen por lo menos otros dos con los que nos relacionamos al hablar: la persona de la que tomo las palabras y la persona a la que me dirijo: la relación básica es, por lo tanto, triangular”*⁴⁹.

Zavala apunta que el texto dialógico o la estructura dialógica subvierte y transgrede la gramática tradicional y crea una estética o una anti-estética construida por los siguientes modelos (aplicables al cine de Godard): disolución de la narrativa y del discurso institucionalizado, desplazamiento, crítica de la razón, heterodoxia aristotélica, eclecticismo, obras abiertas, participación activa del lector, disolución de las fronteras de los géneros tradicionales, virtuosismo intertextual, conocimiento enciclopédico, descentramiento del sujeto o la búsqueda de la “otredad” (pone como ejemplo de esta última modalidad a el “otro” de Unamuno, la heterogeneidad de Machado, los heterónimos de Pessoa, la explosión de sujeto de Joyce y, oportunamente, puede añadirse el *collage* transgresor de Godard).

7. 3. 3. Definición del concepto “texto” de Julia Kristeva⁵⁰ y Roland Barthes

Antes de definir lo que entiende Julia Kristeva por “intertextualidad” es imprescindible comprender qué es lo que entendía por “texto”, cuya definición fue de extrema importancia para el desarrollo de la teoría semiótica del cine que surgió a

Jean-Luc Godard”, *Cahiers du cinéma*, nº 137, diciembre 1962, incorporado a la recopilación de textos recogidos en *Jean-Luc Godard*. Filmoteca española, Madrid, diciembre, 1999).

⁴⁸ Característica principal del cine godardiano y, por extensión, del cine moderno y vanguardista, y principio fundamental de la teoría postestructuralista de Kristeva y Barthes sobre la obra como una obra abierta y no cerrada en donde el desciframiento por parte del lector y su participación en la lectura y en la producción de un sentido, es esencial y necesaria.

⁴⁹ Ponzio, Augusto, *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, ed. Frónesis, Madrid, 1998, p. 95

⁵⁰ Julia Kristeva (1941 -) Nace en Bulgaria. Estudia en una escuela católica y más tarde lingüística en la Universidad de Sofía. Trabaja como periodista y se doctora en 1966, año en el que viaja a París, con el propósito de ayudar a Claude Lévi-Strauss en el Instituto de Antropología Social. Se une al grupo *Tel Quel* de Philippe Sollers y Roland Barthes, y participa en los seminarios de Jacques Lacan. Su formación lingüística se refuerza con sus estudios de antropología y psicoanálisis. No tarda en convertirse en una figura destacada en el mundo del pensamiento francés. Como profesora universitaria enseña lingüística y psicoanálisis en la Universidad de París VII. Es doctora *honoris causa* por la Universidad Libre de Bruselas. Está en posesión de la Legión de Honor francesa. Entre sus muchas aportaciones en el campo de la semiótica cabe destacar la definición y estudio de la “intertextualidad”. Entre sus obras: *El texto de la novela* (1966-1967), *Semiótica I y II*. (1969) *La révolution du langage poétique* (1974), *Des Chinoises* (1974), *Psicoanálisis y semiótica* (1975), *Pouvoirs de l'horreur* (1980), *Le langage cet inconnu* (1981), *Histoire d'amour* (1983), *Au commencement était l'amour* (1985), *Soleil noir* (1987), *Etrangers à nous-mêmes* (1988), *Les Samourais* (1990), *Le Temps sensible* (1994), *La Révolte intime* (1997), *Visions capitales* (1998), *Le génie féminin* (2002), *Meurtre à Byzance* (2003).

principios de los sesenta con el advenimiento del estructuralismo y con breves sueños de cientificismo total, derrumbándose por el giro político hacia la izquierda que se produjo en la teoría literaria y cinematográfica por los acontecimientos de Mayo del 68, teoría que recogió con ahínco y con actitud práctica los teóricos y cineastas activos de *Cahiers du Cinéma* y de la revista marxista *Cinétique*.

Antes de mayo del 68, la semiótica cinematográfica se dedicaba a explorar en profundidad el lenguaje cinematográfico y consideraba el filme como un texto con ideología centrista, ahistórico y atemporal, cercano a los postulados estructuralistas que utilizaban la semiótica como un instrumento científico y apolítico, y definían el texto como un discurso finito, organizado, quedando patente en la consideración que Christian Metz establece en su famosa obra “Lenguaje y cine” en la que considera a todas las películas como texto y poseídas de sistemas textuales con una clara identidad estática, taxonómica y estructuralista-formalista. Esta visión chocará con la otra visión más dinámica e izquierdista influenciada por la corriente postestructuralista barthesiana-kristeviana de texto como productividad, “desplazamiento” y “écriture”⁵¹.

Junto con Roland Barthes⁵², Julia Kristeva apostó por una noción distinta de “texto” aplicada exclusivamente a las obras modernas que se consideraban revolucionarias por implicar una ruptura con el pasado, que cuestionaban tradiciones, valores y prácticas formales canónicas y que reconocían en el lector/espectador una función activa en la producción del sentido de la obra.

La revista *Tel Quel*⁵³ sirvió como plataforma para lanzar los dardos teóricos que revolucionaron la teoría cinematográfica y en donde se refugiaban escritores franceses

⁵¹ Visión también incorporada en la obra de Metz e influenciada por las intervenciones teóricas de Barthes y Kristeva.

⁵² Roland Barthes (1915-1980). Nace en Cherburgo un 12 de noviembre de 1915. Hasta 1924 vive en Bayona, fecha en la que se desplaza a París. Tras licenciarse en lenguas clásicas por la Sorbona en 1939, funda el Groupe de Théâtre Antique de París. Fue profesor en la capital francesa, en Biarritz y, posteriormente, en Rumania y Egipto. Estudió profundamente a Marx y Michelet y en 1946 comenzó a colaborar en la revista de izquierdas *Combat*, con trabajos que fueron reunidos en el libro *El grado cero de la escritura* (1953). En este período se descubre un primer Barthes muy próximo a las corrientes neomarxistas del momento. En 1962 fue nombrado director de estudios de la Escuela Práctica de Estudios Superiores, donde explicó semiótica, enseñanza que años más tarde impartiría como docente de Semiología Literaria en el Collège de France. Además de crítica literaria escribió sobre música, arte, cine y fotografía. Barthes abordaba cada uno de estos campos con nuevas herramientas críticas que respondían a su siempre cambiante trayectoria intelectual: neomarxista al comienzo de su carrera, se acercó a la crítica existencialista en la década de 1960, y posteriormente se convirtió en uno de los primeros teóricos que estudió los límites del estructuralismo, preparando así el terreno, desde el punto de vista teórico, para el nouveau roman y sus representantes, como Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute. Su obra ha sido considerada por algunos filósofos alemanes como un intento de construir una filosofía de la semiótica, cuya identidad reside en el reconocimiento de su singularidad. Entre sus obras destacan: *Michelet según él* (1954), *Mitologías* (1962), *Sobre Racine* (1963), *Elementos de semiología* (1965), *Crítica y verdad* (1966), *Sistema de la moda* (1967), *S/Z* (1970), *El imperio de los signos* (1970), *El placer del texto* (1973), *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) y *La cámara lúcida* (1980). Murió en París el 23 de marzo de 1980 víctima de un accidente de automóvil cerca de la Sorbona.

⁵³ El escritor y crítico francés Phillipe Sollers (Talance, Burdeos, 1936 -) fue el fundador en 1960 y el principal impulsor de la revista, cuya máxima era: “teoría y revolución”. De inspiración marxista, y desde 1971 maoísta, consagrada a la difusión de las vanguardias, la revista ofrecía una tribuna de expresión a la

de la talla de Kristeva, Barthes, Derrida, Baudrillard, Lyotard, Lacan, Foucault, Deleuze que, aunque tuviesen distintas propuestas de textualización y de metodología interpretativa, todos estaban unidos por compartir una actitud filosófica de fin de las ideologías, renegando y resistiéndose a lo que denominaban “fabulaciones y ficciones del pasado y elixires”.

A través de *Tel Quel*⁵⁴ se asentó la teoría postestructuralista que sentía un profundo recelo respecto a cualquier teoría centrada y totalizadora, y desplazaron el interés del significado al significante, y del enunciado a la enunciación. El *Tel Quelismo* tuvo como objetivo promocionar un nuevo tipo de práctica-textual y la semiótica la utilizó subversivamente para desnaturalizar las producciones artísticas y sociales utilizando como herramienta de desnaturalización los códigos sociales e ideológicos que operan en ellas. La semiótica cinematográfica izquierdista desmitificó de esta forma la representación cinematográfica mostrándola como un sistema construido de signos socialmente formados.

Kristeva y Barthes definieron el “texto” como productividad, como una producción que implica al tiempo al productor y al lector/espectador y apostaban por una relatividad y un ataque al realismo a favor de la reflexividad y de la intertextualidad. De ahí que Kristeva analizara a escritores vanguardistas y revolucionarios que se amoldaban a su teoría estética como Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Baudelaire o James Joyce, pudiéndose extender esta lista dentro del espectro cinematográfico a cineastas como Alain Robbe-Grillet, Jean-Daniel Mollet o el mismo Jean-Luc Godard que asumió, con militancia transgresora, las teorías revolucionarias que se lanzaban desde *Tel Quel* extrapolándolas desde el mundo literario al cinematográfico y dándolas a conocer la revista *Cahiers du Cinéma* y sobre todo *Cinétique*⁵⁵.

El sentido que dio Kristeva y Barthes a la palabra “texto” no se puede aplicar a un análisis filmológico general ya que lo aplicaron exclusivamente a un tipo de obras

nueva crítica literaria, apoyada por artículos de filosofía y ciencias humanas. Además de que en *Tel Quel* publicaran autores de la talla de Barthes, Derrida, Lacan, Julia Kristeva, Merce Pleyne, Mijaíl Bajtin y los formalistas rusos, también sirvió para redescubrir a otros como Roussel, Bataille, Artaud y Lautréamont, escritores clave de la modernidad que el propio Sollers trató en su libro *Lógica* (1967). En la época de *La Chinoise* (1967), Godard le dijo a su mujer Anne Wiazemsky con su peculiar ironía y narcisismo, después de una cena con Phillipe Sollers: “¿Por qué creo que Sollers es tan inteligente?” Y respondió a su pregunta: “Supongo que se debe a que piensa lo mismo que yo”. Godard quedó tan impresionado con Sollers que quiso utilizarlo en la larga discusión final de *La Chinoise*. Phillipe Sollers estaba casado con Julia Kristeva.

⁵⁵ Desde 1967 a 1972 Godard cambiará de estilo y asumirá un cine militante y marxista ceñido a la ideología teórica que se lanzaba desde *Tel Quel*, que incluso rechazaba radicalmente películas de izquierda con estética convencional como las de Costa-Gavras o Boisset, en cambio defendían las películas realizadas por el grupo Dziga Vertov, que nació tras la explosión de mayo del 68 al conocer Godard a Jean-Pierre Gorin. Su ideología se podría resumir en el famoso slogan que acuñó el grupo: “Hacer políticamente películas políticas”, tanto en la forma de concebirlas y producirlas como en la exactitud y claridad de sus discursos.

literarias (“obras abiertas” las denominaron) que las concebían como un proceso infinito de producción de sentido y como un espacio en donde la actividad de interpretación, de lectura, también es infinita e interminable (característica esencial del texto moderno) ya que el lector/espectador tiene que desempeñar un papel activo y tan productivo como el del escritor/director, hasta el punto en que Barthes dijo en relación a este modelo textual que se trata de *un presente perpetuo (...) un nosotros escribiendo*.

En “S/Z” (1977) Roland Barthes define “texto” como un campo metodológico de energía productiva que absorbe tanto al escritor como al lector, distinguiendo dos tipos de textos:

- los *textos legibles*, que son los que sitúan el dominio autoral del escritor y la pasividad del lector (textos fílmicos propios de la narrativa clásica y tradicional)
- los *textos escribibles*, que apelan a un lector activo consciente del trabajo interpretativo del texto y sensible a la contradicción y la heterogeneidad (textos fílmicos propios de las vanguardias y de la modernidad).

En el caso que nos ocupa sí podríamos darle una función operativa a la definición de “texto” que hace Kristeva al amoldarse sin objeciones al filme “Vivir su vida” que desplaza el interés desde el realismo a la textualidad, es decir, a la *écriture*, al mismo acto de escribir por parte, no sólo del productor del texto, sino del receptor.

El “texto de *écriture*” está caracterizado según Jean-Louis Baudry por⁵⁶:

- *Una relación negativa con el relato.*
- *Un rechazo de la representabilidad.*
- *Un rechazo de una noción expresiva de discurso artístico.*
- *Una puesta en primer plano de la materialidad de la significación.*
- *Una preferencia por estructuras no lineales, permutaciones o seriales.*

7. 3. 4. Definición del concepto “intertextualidad”

La palabra “intertextualidad” está formada por el prefijo “inter-“ que, etimológicamente, alude a significaciones como reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia...Según Limat-Letelier la intertextualidad evoca al texto o a la cualidad del texto como tejido o red, *“el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos”*⁵⁷. Por lo tanto la intertextualidad evoca la relación de un texto con otros textos, la producción de un texto desde otro u

⁵⁶ Stam, Robert , Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 224

⁵⁷ Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p.37.

otros precedentes. Arrivé define el concepto como *“el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado”*⁵⁸, acercando el texto estas relaciones, tanto a otros textos del mismo autor, como a los modelos literarios (cinematográficos, pictóricos, musicales...) explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia. Beaugrande y Dressler enunciaban que la intertextualidad es una de las siete normas constitutivas de la comunicación textual (las seis que la acompañan serían dos de tipo lingüístico: la “cohesión” y la “coherencia”; dos de tipo psicolingüístico: la “intencionalidad” y la “aceptabilidad”; dos de tipo sociolingüístico: la “situacionalidad” y la “intertextualidad”; y otra de tipo computacional: la “informatividad”), y la definen como un término que se refiere a *los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores*⁵⁹.

El término “intertextualidad” originó multitud de términos con el mismo prefijo *inter-*, aludiendo a diferentes relaciones entre textos (interdiscursividad, intercontextualidad...), y a partir del lexema *texto* se crearon otras palabras que originaron una nueva terminología dentro del espectro literario (fenotexto, genotexto, paratexto, hipertexto...).

Centrándonos en el término que nos ocupa puede decirse que desde su origen ha habido diferentes intentos taxonómicos de acotación. Me centraré en la tipología que surgió desde la aparición del libro “Palimpsestos” (1982) de Gérard Genette, que desde entonces cupo hablar de dos visiones teóricas del concepto de “intertextualidad”, no excluyentes entre sí⁶⁰:

- Una *visión global o amplia*. Aquí se encuentran las definiciones de Barthes y Kristeva.
- Una *visión restrictiva o restringida*, en donde entrarían autores como Claudio Guillén, Gérard Genette, Riffaterre o Segre.

Para Julia Kristeva la intertextualidad son las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto específico. La intertextualidad alude al hecho de que el texto está escrito desde, sobre y dentro de otros textos. Kristeva escribe:

“Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la

⁵⁸ Marchese, A. ngelo y Forradillas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, ed. Ariel, Barcelona, 1986, p. 217.

⁵⁹ Beaugrande, Robert A. Iain y Dressler, Wolfgang Ulrich, *Introducción a la lingüística del texto*, ed. Ariel, Barcelona, 1997, p. 45.

⁶⁰ Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 63.

noción de “intersubjetividad” se coloca la de “intertextualidad”, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble⁶¹.

Con lo que quiere decir que el escritor/cineasta entabla un diálogo con otros textos anteriores a veces de forma tácita y a veces haciendo un guiño al lector/espectador, concibiendo la intertextualidad como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos.

Al desarrollar el término de “intertextualidad”, Barthes separa el concepto de “intertexto” de la antigua noción de fuente o influencia:

“Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...). La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que no van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de “productividad” y no de simple `reproducción”⁶²

Kristeva y Barthes entienden el texto como el cruce de textos, como una escritura traspasada por otros textos, en donde la intertextualidad contemplaría la actividad verbal/visual como huella de discursos anteriores, acogiendo con su definición todas las formas genettianas de transtextualidad.

La visión restrictiva defiende la operatividad crítica del término pero le cuestiona su absolutismo teórico, y lo entienden como *la presencia efectiva de un texto en otros textos, explícita o implícitamente, marcados o no marcados; este tipo de intertextualidad suele reducirse a citas y alusiones⁶³*. Dejando claro que en su visión la intertextualidad va más allá de préstamos, ecos, citas, alusiones..., sino que también

⁶¹ Marchese, Angelo y Forradillas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, ed. Ariel, Barcelona, 1986, p. 217.

⁶² Aumont, Jacques y Marie, Michel, *Análisis del film*, ed. Paidós, Barcelona, 1993, p. 251.

⁶³ Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 10.

afecta a códigos, estructuras, arquetipos, al proceso de emisión y de recepción y al resto de elementos que forman el tejido textual.

Para Claudio Guillén la visión global peca de su absolutismo teórico sobre todo por mezclar dos conceptos distintos: el de texto y el de código⁶⁴. En este sentido también se orientan Riffaterre, Culler y, con más explicitud, Segre que diferencia en la intertextualidad dos campos bien delimitados:

Es preciso distinguir perfectamente, tanto por motivos metodológicos como operativos, entre las interrelaciones comprobables entre los textos y los movimientos lingüísticos o temáticos y los arquetipos (provengan de enunciados de empleo o de enunciados textuales, orales o escritos) de cuya combinación surgen los textos por obra de los autores. Puesto que la palabra “intertextualidad” contiene texto, opino que ésta debe ser empleada con mayor precisión para designar las relaciones entre texto y texto (escrito, y particularmente literario). Por el contrario para las relaciones que cualquier texto, oral o escrito, mantiene con todos los enunciados (o discursos) registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente (...) propondría hablar de “interdiscursividad”⁶⁵

Por lo tanto para la visión restrictiva el término “interdiscursividad” serviría para definir las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente.

Para Riffaterre la percepción de la intertextualidad es condición *sine qua non* para su comprensión desde un punto de vista literario o cinematográfico (en el caso que nos ocupa), defendiendo la atribución implícita de dos funciones a la intertextualidad para la comprensión y valoración de la obra:

- La función estética.
- La función cognitiva.

Riffaterre lo desarrolla así:

“La función estética depende, en gran medida, de la posibilidad de integrar la obra a una tradición o a un género, de reconocer allí formas ya vistas en otro lado. En cuanto a la función cognitiva, ella depende, sin duda, en primer lugar, de la referencia real o ilusoria de las palabras a una realidad externa,

⁶⁴ Marchese, Angelo y Forradillas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, ed. Ariel, Barcelona, 1986, p. 218.

⁶⁵ Marchese, Angelo y Forradillas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, ed. Ariel, Barcelona, 1986, p. 217.

*como en todo mensaje lingüístico, pero también sobre todo, de una referencia a lo ya dicho, o más bien a un decir ya 'monumentalizado'. Clisés, fórmulas estereotipadas, formas convencionales de un estilo o de una retórica, porciones de texto o fragmentos de textos anónimos o por el contrario, textos firmados, que forman el corpus de una cultura*⁶⁶.

Pero fue Gérard Genette quien en 1982, con su libro "Palimpsestos" creó una nueva teoría sobre la intertextualidad, que él denomina con un término más inclusivo "transtextualidad", conformando un marco conceptual original. Para Genette la "transtextualidad" o trascendencia textual del texto sería como *todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos*⁶⁷, diferenciando cinco tipos de relaciones transtextuales⁶⁸:

- La "intertextualidad" sería el primer tipo de transtextualidad, definiéndola restrictivamente como *"una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro"*⁶⁹, diferenciando tres tipos de intertextualidades: la cita, el plagio y la alusión. La cita y la alusión son dos procedimientos que Godard más utiliza dentro de su narrativa. En una "Una mujer casada" (*Une femme mariée*, 1964) cita la película de Resnais "Noche y niebla" (*Nuit et brouillard*, 1955), o en "El desprecio" (*Le mépris*, 1963) alude mediante un título en una marquesina de una sala de cine a "Te querré siempre" (*Viaggio in Italia*, 1953) de Rossellini, un homenaje a unos de sus directores favoritos. La cita se considera la forma más explícita y literal de intertextualidad, pudiéndose definir como la introducción del discurso de otro en el propio discurso; el plagio sería una copia literal, y la alusión sería una forma menos explícita y literal, definiéndola Genette como *"un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo"*⁷⁰. Diferentes técnicas cinemáticas pueden considerarse una alusión, como por ejemplo cuando en "Al final de la escapada" (*A bout de souffle*, 1959) utiliza Godard un iris de apertura para

⁶⁶ AAVV, *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*, ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1993, p. 102.

⁶⁷ Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 9.

⁶⁸ La siguiente clasificación, aplicada al cine, está desarrollada con más amplitud en: Stam, Robert, *Teorías del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 241-248.

⁶⁹ Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

⁷⁰ *Ibidem*.

mostrar a un informador alude, mediante una técnica de la demarcación primitiva cinematográfica, a los orígenes de la historia del cine⁷¹.

- La “paratextualidad”: la relación del texto con su “paratexto”, entendiendo por éste los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos...
- La “metatextualidad”: según Genette se trataría de la *relación crítica* entre un texto y otro texto, es decir, la relación comentada de un texto con otro texto citándolo de forma explícita o implícita, sin nombrarlo.
- La “architextualidad”: sería el tipo más abstracto e implícito y tendría que ver con *“la disposición o rechazo de un texto a caracterizarse a sí mismo en su título, directa o indirectamente, como poema, ensayo, novela o película”*⁷². Genette lo define como una relación muda que articula como máximo una mención paratextual con pertenencia taxonómica. El film de Godard “Vivir su vida” se designa con un paratexto como “película en doce cuadros” (*film en douze tableaux*).
- La “hipertextualidad”: es el tipo más sugerente de su tipología más aún porque todo el estudio del libro “Palimpsestos” se ocupa de esta categoría. Genette define “hipertextualidad” como *“toda relación que une un texto B (que llamaré “hipertexto”) a un texto anterior A (al que llamaré “hipotexto”) en el que se injerta de una manera que no es el comentario”*⁷³. Por lo tanto el “hipertexto” transforma el “hipotexto” ampliándolo, elaborándolo, modificándolo. El pastiche, la parodia, el travestimiento, la imitación, la burla serían derivaciones de esta categoría. Las adaptaciones cinematográficas también estarían incluidas ya que son hipertextos derivados de hipotextos anteriores que han sido transformados para amoldarlos a un nuevo discurso.

Queda claro que Genette con esta tipología quiere precisar un concepto que algunos teóricos habían etiquetado de extenso y vago en sus primeras formulaciones e inviable para una utilización operativa y práctica en la crítica o en el análisis.

Plett⁷⁴ se atreve a enumerar tres tipos de usuarios del concepto de “intertextualidad”:

- Los progresistas: herederos de la vanguardia de Bajtin (postestructuralistas, deconstruccionistas, postmodernistas...) que según Plett propagan ideas extrañamente abstractas y sólo comprensibles para círculos minoritarios.

⁷¹ Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 237

⁷² *Ibidem*, p. 237

⁷³ Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 14.

⁷⁴ Plett, Heinrich, “Intertextualidades”, *Criterios*, ed. especial, 1993, p. 65-67.

- Los tradicionalistas: críticos convencionales que ante la resonancia del término “intertextualidad” lo utilizan para dotar a sus enfoques de cierta novedad.
- Los anti-intertextualistas: que acusan a los progresistas de indescifrables y a los tradicionalistas de utilizar innecesariamente el término.

Sin tener pretensiones inclusivas en ninguna de estas tres categorías, para el estudio que nos ocupa, esta dispersión de enfoques y definiciones no es relevante. Lo esencial es detenernos en dos condiciones implícitas, reconocidas por todos los teóricos que han tratado el término, que se tienen que dar obligatoriamente para que el concepto “intertextualidad” sea operativo:

- La necesidad de su percepción.
- La necesidad de su desvelamiento semántico, en relación con la intención productiva del autor, para una mejor comprensión del texto y para poder otorgarle una interpretación coherente.

Dos condiciones que están dentro de la teoría de la recepción intertextual (desarrollada en el capítulo 8. 4.), pero antes daremos una definición de lo que se puede entender por “intertexto”.

7. 3. 5. Definición del concepto “intertexto”

Para el análisis intertextual posterior es necesario dar una definición y una clasificación tipológica y funcional del concepto “intertexto”.

Antonio Mendoza Fillola enumera dentro del proceso intertextual dos tipos de intertextos:

- El intertexto discursivo o también denominado, simplemente, “intertexto”, y que está compuesto por las conexiones que contienen los dos textos interconectados. En palabras de Riffaterre: *el intertexto es el conjunto de textos (uno o más) que el lector debe conocer para comprender una obra literaria en términos de su significación global*⁷⁵, precisando que la inclusión intertextual no es terreno exclusivo de lo literario sino también de otros discursos artísticos.
- El intertexto lector (referente a la recepción intertextual por parte del lector / espectador) lo define Antonio Mendoza como *el componente que en el espacio de la competencia literaria integra, selecciona y activa significativamente el*

⁷⁵ Mendoza Fillola, Antonio, “Los intertextos: del discurso a la recepción”, texto incorporado en: AAVV, *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico* / coordinadores, Antonio Mendoza Fillola, Pedro C. Cerrillo, ed. Universidad de Castilla-la Mancha, Cuenca, 2003, p. 27.

*conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüísticos-culturales para facilitar la lectura de textos literarios*⁷⁶. Las funciones del intertexto lector son:

- Percibir la presencia de otros textos dentro del texto fruto de la recepción.
- Asignar un valor a la inclusión del intertexto y una intencionalidad discursiva.
- Comprensión de la inclusión e interpretación del texto (hipertexto).
- Observación de la función lúdica del juego intertextual.

Teniendo en cuenta que la inclusión intertextual se produce dependiendo el grado de ocultamiento del intertexto por parte del productor y dependiendo de la competencia del receptor para su desvelamiento, para el análisis que nos ocupa, podemos clasificar los intertextos en tres tipos:

1. Intertexto explícito: un intertexto incluido de forma evidente y visible, en donde la competencia del receptor no tiene que ser necesariamente amplia para percibirlo. Por ejemplo la inclusión de una cita de un autor en una novela, o la inclusión de un fragmento de película en otra película. El hecho de que un intertexto sea visible no es condición para que sea explícito, ya que puede que exija una competencia receptiva e intertextual elevada. En un filme puede que su inclusión esté demasiado oculta o se dé de forma rápida e imprecisa, lo que lo convertiría en “implícito” ya que exigiría al receptor más de una lectura (no es el caso de la literatura en donde la recepción de la obra es distinta).
2. Intertexto implícito: un intertexto en donde la competencia del receptor tiene que ser mucho mayor ya que el intertexto está reelaborado, distorsionado o semioculto.
3. Intertexto invisible: un intertexto de imposible percepción a no ser que sea el productor del texto quien lo desvele⁷⁷.

A partir de esta clasificación podemos asignar diferentes funciones que cumple la inclusión intertextual:

- a) Función obligatoria: la percepción y desvelamiento semántico del intertexto es obligatorio para una comprensión coherente del texto, sin la cual, la interpretación sería incompleta y, por lo tanto, inválida para dar una valoración estética y rigurosa de la obra.
- b) Función libre: la percepción y desvelamiento semántico del intertexto no es necesario para una comprensión coherente del texto y, por lo

⁷⁶ Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector*, ed. Universidad Castilla-la Mancha, Cuenca, 2001, p. 97.

⁷⁷ En “Vivir su vida” hay tres intertextos invisibles: Vadim, Sigmund Freud y “La salpêtrière”.

tanto, su no percepción no invalidaría una valoración ni una interpretación del texto, pero sí la enriquecería otorgándole más sustancia analítica.

- c) Función lúdica: la inclusión intertextual lleva implícita la función lúdica en cuanto el productor del texto invita a jugar al receptor en un intercambio de saberes y conocimientos para que perciba y desvele los intertextos incluidos.

7. 3. 6. La recepción intertextual

La recepción de un texto (literario, plástico, audiovisual...) se presenta como un diálogo entre el texto y el receptor ya que siempre apela a una revisión de otros textos de referencia dentro de la memoria y de la experiencia del receptor. De esta forma el proceso de lectura se convierte en un proceso de puesta en movimiento de diferentes textos atrapando al receptor en un juego de relaciones textuales para llegar o descubrir con coherencia el significado de esas relaciones.

Martínez Fernández⁷⁸ expone que la intertextualidad es una relación triangular entre el texto que absorbe otro texto (hipotexto) y el receptor que percibe la absorción intertextual. Esta percepción del intertexto supone una recepción distinta e invita a una doble mirada: hacia atrás, hacia el texto primero (hipotexto) del que el intertexto procede, y hacia el nuevo texto (hipertexto) al que aquel fragmento textual se ha incorporado. Y propone una tercera lectura: el contraste entre el texto primero y el segundo, por cuanto en éste el intertexto puede presentar reelaboraciones, matizaciones, disentimientos o réplicas.

En una buena recepción intertextual se deberían dar tres fases:

- a. La percepción.
- b. La causalidad.
- c. La comprensión.

a. La percepción. Sin la percepción o reconocimiento del intertexto el fenómeno intertextual carecería de funcionalidad. Riffaterre dice al respecto:

“El fenómeno literario, en todos los casos, es una dialéctica entre el texto y el lector. Si debemos formular las reglas que gobiernan esta dialéctica, debemos estar seguros de que lo que

⁷⁸ Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 141.

*describimos es realmente percibido por el lector, hemos de saber si el lector está obligado a ver lo que nosotros vemos o si le es permitido un cierto grado de libertad; y debemos saber cómo se efectúa esta percepción*⁷⁹.

El mecanismo intertextual no existiría si no se diera la percepción del mismo y, si por ejemplo, en el caso de que un intertexto no se reconociera nunca por ningún receptor, el mecanismo intertextual permanecería latente, muerto o mudo. Quintana Docio afirma:

*“(...) la intertextualidad se refiere a la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él*⁸⁰.

Pudiéndose añadir que la interpretación que cada lector hace de un texto depende en gran medida de la manera en que percibe la intertextualidad del texto. Y una vez que se ha dado la percepción, entraría la segunda característica de la recepción intertextual.

b. La causalidad. La causalidad se refiere a lo intertextual como causa y efecto de reconocimientos textuales. El texto adquirirá nuevos valores cuando el receptor identifique las referencias que se insertan en el marco intertextual y, cuando el receptor identifica las claves (hermenéuticas) que aparecen en el texto, entonces se tiene acceso al significado de la obra pudiéndose decir que la recepción ha alcanzado su meta: las referencias del texto se han puesto en relación con los conocimientos y las experiencias del receptor. Cuando esto es así se produce entonces los efectos de una buena recepción: la comprensión.

c. La comprensión. Al identificar, reconocer, interpretar y comprender un texto florece, en el receptor, un sentimiento de placer. Para ello debe desarrollar habilidades de observación y análisis ya que debe conectar las referencias intertextuales con sus propios conocimientos y experiencias personales de sus recepciones culturales

⁷⁹ AAVV, *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso*, ed. Universidad Castilla-la Mancha, Cuenca, 2003, p. 18.

⁸⁰ Quintana Docio, Francisco, “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica” en *Castilla: estudios de literatura*, nº 15, 1990, p. 182.

(cinematográficas, literarias, pictóricas, musicales...) y de su acervo cultural en general⁸¹. Culler dice:

“las obras literarias no deben considerarse como entidades autónomas, ‘todos orgánicos’, sino como un constructor intertextual: secuencias que tienen significado en relación con otros textos a los que retoman, citan, parodian, refutan y, en general, transforman. Un texto sólo puede leerse en relación con otros textos y su existencia la hacen posible los códigos que animan al espacio discursivo”⁸².

Partiendo de lo expuesto se puede decir que los participantes en la interacción textual deben compartir no sólo un conocimiento argumentativo, sino también un conocimiento del lenguaje y de las convenciones que regulan el uso del lenguaje, es decir, el objetivo de una buena recepción es que el receptor establezca asociaciones de diversos tipos activando selectivamente sus propios saberes y estrategias que le permitan reconocer los rasgos y los recursos, los usos lingüísticos-culturales y los convencionalismos de expresión estética y de caracterización discursiva que definen al texto producido por el autor.

El hecho de que el productor de un texto utilice referencias intertextuales implica que asume que el significado de dichas referencias puede ser percibido por un receptor que posee determinados esquemas culturales que le pueden ayudar a encontrar la relevancia del proceso intertextual, intentando unir los diferentes elementos del texto en un todo coherente. Martínez Fernández afirma que poetas de la talla de Ezra Pound, T. S. Eliot o Leopoldo María Panero exigen, debido a la gran intertextualidad de sus textos poéticos, un *lector doctus* que sea capaz de percibir e interpretar con coherencia sus inclusiones intertextuales⁸³. Con esto se pone de relieve la idea de diálogo que se establece entre autor y receptor, un diálogo que el autor quiere mantener deliberadamente con un tipo específico de receptor que sea capaz de desvelar sus inclusiones intertextuales. Umberto Eco dice al respecto:

*“Mientras que la obra se está haciendo, el diálogo es doble.
Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos*

⁸¹ El cine de Godard es un ejemplo perfecto de la necesidad de interrelacionar los referentes intertextuales con creaciones no provenientes exclusivamente del mundo cinematográfico, sino con creaciones provenientes de todos los ámbitos de la cultura, siendo un ejemplo de la idea que se asentó con solidez argumentativa tras la aparición del concepto de “intertextualidad”: que todas las creaciones culturales están interconectadas.

⁸² Culler, Jonathan, *The pursuit of sing*, ed. Routledge&Kegan, London, 1981, p. 38.

⁸³ De la misma forma se puede decir que la mayoría de las películas de Godard, caracterizadas por su ingente intertextualidad, exigen un “espectador doctus” que comparta ciertas experiencias culturales para darles una mejor comprensión, de ahí que sea un cineasta para un público minoritario relegado al reducto de las filmotecas.

*antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo*⁸⁴

Por lo tanto, el recurso intertextual implica en cierta medida un “receptor implícito”, es decir, un receptor que posea el conocimiento previo de los textos incorporados (sin cuyo conocimiento le sería difícil una comprensión detallada), y un receptor que sea capaz de percibir la intertextualidad para conocer la intencionalidad de los valores intertextuales y el establecimiento de la interpretación del nuevo texto.

Es muy importante esta consideración porque al afirmar que un autor construye una posición para el sujeto que interpretará el texto, se está subrayando la necesidad del concepto “intertextualidad” para comprender cómo dicho sujeto percibe la coherencia del texto. Por lo tanto, los significados intertextuales que se puedan derivar de un texto se deben describir para un lector o un grupo de lectores específicos ya que diferentes lectores tendrán la capacidad de percibir mayor o menor número de referencias intertextuales, por lo que la interpretación del texto variaría en su fondo y en su forma.

7. 4. Método del análisis intertextual

Vista la definición del concepto “intertextualidad” ya podemos extraer algunas premisas válidas que puedan tener la suficiente consistencia como para establecer un método para realizar el análisis que nos ocupa. Las ideas más importantes están apuntadas en el apartado sobre “La recepción intertextual”. Son las siguientes:

- Para que pueda darse el proceso intertextual es necesario la percepción o reconocimiento del intertexto. Si esta percepción no se da, dicha inclusión, quedaría muerta o latente.
- Para que se dé una buena recepción intertextual es necesario interconectar semánticamente la intertextualidad, es decir, comprender el significado de la inclusión de los intertextos dentro del nuevo texto.

De estas dos ideas podemos sacar dos principios esenciales para establecer un método:

- Percibir y, por lo tanto, enumerar todos los intertextos que se incluyen dentro del filme. Una vez percibidos podemos establecer una taxonomía en función

⁸⁴ Eco, Humberto, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, ed. Lumen, Barcelona, 1984, p. 53.

de su tipología (explícitos, implícitos, invisibles) y en función de su funcionalidad (obligatorios, libres, lúdicos).

- Desarrollar el significado de su inclusión.

Pero antes de realizar esto, será necesario desarrollar el argumento del filme para adentrarnos, con mayor claridad, en la temática del mismo .

Por lo tanto, el método que vamos a seguir es el siguiente:

1. Desarrollo del argumento del filme.
2. Percepción taxonómica, clasificación tipológica y definición funcional de todos los intertextos.
3. Desarrollo y conexión semántica de los intertextos.

La segunda etapa de nuestro método plantea dos inconvenientes:

- La percepción de todos los intertextos implica un rastreo pormenorizado del filme, ya que por intertexto entenderemos todas las inclusiones, ya sean voluntarias, inconscientes o automáticas, que se dan dentro de la obra pero que pueden ser definidas a través de una conexión semántica. Esto provoca que muchos de los intertextos no sean lo suficientemente relevantes o, que en apariencia, parezcan inconsistentes o extraídos de una mentalidad de cirujano. Pero para este tipo de análisis es preferible acotar al máximo y sondear hasta lo más profundo. Cuanto más profundo sondeemos, mayor será la comprensión.
- El segundo problema que se plantea es que la definición funcional de los intertextos debería ir al final del punto dedicado al “Desarrollo y conexión semántica de los intertextos” de nuestro método, porque no se puede otorgar una funcionalidad a un intertexto, con rigor científico, antes de haber sido desarrollado semánticamente. Pero nos atreveremos a adelantarla porque durante el transcurso de la investigación y del desvelamiento perceptivo y semántico de los intertextos, se va adquiriendo una base lo suficientemente sólida como para encuadrarlos dentro de una funcionalidad obligatoria o libre. En cuanto a la función lúdica, tal como ha quedado expuesto en la “Definición del marco conceptual”, partimos del hecho de que todos los intertextos cumplen dicha función.

8. ANÁLISIS

8. ANÁLISIS INTERTEXTUAL DEL FILME “VIVIR SU VIDA” (1962) DE JEAN-LUC GODARD

8. 1. Desarrollo del argumento del filme

Este apartado lo divido en dos partes:

- Descripción de la ficha técnica, deteniéndome en los colaboradores principales: (producción, fotografía, interpretación y música)
- Desarrollo del argumento del filme: sinopsis general y por cuadros.

DESCRIPCIÓN DE LA FICHA TÉCNICA

“Vivir su vida (película en doce cuadros)” [*Vivre sa vie (film en douze tableaux)*] es el cuarto largometraje dirigido por Jean-Luc Godard (03/12/1930 , París) en 1962. Está basado en un libro ilustrado escrito por el juez Marcel Sacotte en 1959, *La prostitution* en el cual hacía una radiografía del panorama de la prostitución parisina de aquella época. Producida por Pierre Braunberger⁸⁵ (Films de la Pléiade), fotografía de Raoul Coutard⁸⁶ , interpretada por Anna Karina⁸⁷ y música de Michel Legrand⁸⁸. Tiene una duración de 85 minutos; formato: 35 mm (1:1.33) en blanco y negro. Se

⁸⁵ Uno de los productores más potentes dentro de la renovación del cine francés, produciendo a autores como Jean Renoir, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Jean-Pierre Melville, Jean Rouch, Jacques Rivette, Claude Lelouch, Chris Marker o Eric Rohmer. A Godard ya le produjo algunos de sus primeros cortometrajes como “Charlotte y Véronique o Todos los chicos se llaman Patrick” (*Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patric*, 1957), “Charlotte y su Jules” (*Charlotte et son Jules*, 1958) o “Una historia de agua” (*Une histoire d'eau*, 1958).

⁸⁶ Raoul Coutard uno de los directores de fotografía más grandes de la “nouvelle vague” y, por extensión, del cine mundial. Fue galardonado en 1997 con el prestigioso y selecto galardón “International Award” concedido por la *American Society of Cinematographers*, que cuenta con socios de la talla de Freddie Young, Jack Cardiff, Gabriel Figueroa o Henri Alékan. Coutard colaboró en las principales películas de Godard con el que innovó técnicas y procedimientos. Algunas películas con Godard: “Al final de la escapada” (*À bout de souffle*, 1959), “El soldadito” (*Le petit soldat*, 1960), “Una mujer es una mujer” (*Une femme est une femme*, 1961), “Vivir su vida” (*Vivre sa vie*, 1962), “Los carabineros” (*Les Carabiniers*, 1963), “El desprecio” (*Le mépris*, 1963), “Banda a parte” (*Bande à part*, 1964), “Una mujer casada” (*Une femme mariée*), “Alphaville” (1965), “Pierrot le fou” (1965), “Made in U.S.A” (1966) y muchas más.

⁸⁷ Godard se casó con la actriz danesa Anna Karina el 3 de marzo de 1961 y hasta su separación y hasta que volvió a contraer matrimonio en agosto de 1967 con la actriz berlinesa Anne Wiazemsky (nieta de Francois Mauriac) que protagonizó “La China” (*La Chinoise*, 1967), Anna Karina protagonizó las películas de Godard que se encuentran dentro de su relación afectiva. En muchas de sus películas se muestra el culto por la personalidad de su esposa y por la belleza radiante de su rostro, como es el caso de “Vivir su vida”. La primera película que interpretó fue “El soldadito” (*Le petit sodat*, 1960) que, según reza la leyenda la descubrió a través de un anuncio que decía: “Se busca joven actriz para papel protagonista dispuesta a convertirse en amante del director” (esta no era más que una de las muchas leyendas que se inventaban para promocionar sus películas). O películas tan importantes como *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Bande à part* (1964), *Alphaville* (1965) o *Pierrot le fou* (1965).

⁸⁸ Michel Legrand perteneció a la nueva generación de músicos que junto a Georges Delerue, Pierre Cansen o Antoine Duhamel (todos de formación clásica y con interés por la música popular y jazzística) pusieron la música a las imágenes de los cineastas de la “Nouvelle vague” (“Lola” de Jacques Demy, “Cleo de 5 a 7” (1962), de Agnès Varda o la comedia musical “Los paraguas de Charburgo” (1964) también con Demy, que será su consagración internacional), extendiendo su fama y colaborando con cineastas de la talla de Joseph Losey, Preston Sturges, Orson Welles, Clint Eastwood o Louis Malle. Con Godard trabajó en *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962) y *Bande à part* (1963).

rodó en cuatro semanas y fue Premio especial del Jurado y Premio de la Crítica en Venecia en 1962.

La película está estructurada en doce cuadros o capítulos, cada uno de ellos introducido por un rótulo que nos anticipa el contenido de lo que el espectador va a ver.

DESARROLLO DEL ARGUMENTO DEL FILME

Sinopsis:

Nana Kleinfrankenheim (Anna Karina) es una chica de veintidós años dependiente de una tienda de discos. Hace tiempo hizo teatro y sueña con hacer cine. Está pasando una situación económica desesperante, tan desesperante que la portera no la deja entrar en su casa por no pagar el alquiler. Además acaba de dejar a su novio Paul. Nana se introduce en el mundo de la prostitución hasta hacerse una profesional. Al principio su amiga Ivette, también prostituta, le recomienda que vaya a la casa de una madame, pero al final Raoul, el chulo de Ivette, la convence para que trabaje para él. Un día Nana se enamora de un joven y decide dejar el mundo de la prostitución. Pero el día en que va a comunicar su salida a Raoul, él la vende a otra banda por dinero con tan mala fortuna que Nana muere en un intercambio de disparos entre las dos bandas de mafiosos.

CUADRO 1: Un bar – Nana quiere abandonar a Paul – El pin-ball

Nana y Paul están apoyados en la barra de un bar hablando de su reciente separación⁸⁹. Nana le dice que ha encontrado trabajo como dependiente de una tienda de discos en “Pathé Marconi”. Le pide prestados 2000 francos pero Paul no se los presta.

Juegan al pin-ball y Paul recita una de las frases de una niña de ocho años, alumna de su padre: “La gallina tiene exterior e interior. Sin el exterior queda el interior. Si quitamos el interior, vemos el alma”.

CUADRO 2: Casa de discos – 2000 francos – Nana vive su vida

Nana trabajando como dependiente en la tienda de discos “Pathé Marconi”. Una compañera suya que se llama Rita le debe 2000 francos.

⁸⁹ A través del texto y subtexto de los diálogos se puede saber respecto a los personajes que Paul es músico y que Nana es una chica que ha hecho teatro y que sueña con hacer cine. Nana ha roto su relación con Paul. Tienen un hijo en común que se queda al cuidado de Paul. Hasta su separación Nana vivía en la casa de los padres de Paul. De este detalle (el abandono de Nana a su novio e hijo), Godard crea un paralelismo argumental con la vida de Yvette, amiga de Nana, explicado en el CUADRO 6.

CUADRO 3. La portera – Paul – La pasión de Juana de Arco – Un periodista

La portera no quiere darle a Nana la llave de su habitación porque no ha pagado el alquiler.

En una calle Paul le enseña a Nana las fotos de su hijo. Nana prefiere ir al cine que aceptar la invitación de Paul para ir a cenar.

Nana ve la película de Dreyer “La pasión de Juana de Arco”. Lloro de emoción. A la salida se despide del hombre que la ha invitado al cine y se mete en una cafetería donde la está esperando un periodista que la invita a hacerse unas fotos de desnudos que la ayudaran a entrar en el mundo del cine. Nana le pide 2000 francos pero el periodista le responde que no los tiene. Se van juntos.

CUADRO 4. La policía – Interrogatorio Nana

En una comisaría toma declaración por la supuesta denuncia de una vieja que le acusa de intento de robo. Nana relata al policía que cuando la señora estaba comprando un periódico se le cayeron 1000 francos sin darse cuenta. Nana los vio y fingió comprar un periódico para poner el pie encima del billete. La señora se dio cuenta y Nana se lo devolvió. Nana dice al policía que no tiene casa ni dinero. El policía le pregunta que qué va a hacer y Nana le responde con moderada desesperación: “No lo sé, yo...quiero ser otra”⁹⁰.

CUADRO 5. Los bulevares exteriores – El primer hombre – El cuarto

Nana camina por una calle parisina en donde se ejerce la prostitución. Un hombre le ofrece irse con él. Nana acepta.

En la habitación de un hotel Nana se muestra insegura de cómo reaccionar con su primer cliente: duda en cuánto tiene que pagarle. Ella le pide 4000 francos pero el hombre le da 5000. Nana se resiste a ser besada en la boca.

⁹⁰ La filmografía de Godard está salpicada de autobiografía y de anécdotas ocurridas en su vida. Godard tenía fama de robar dinero para sus necesidades inmediatas. Una vez robó la caja de “Cahiers du cinéma” y esto hizo que se distanciara una temporada de sus compañeros. En la biografía de Godard escrita por Colin MacCabe, Paul Gégauff señala una anécdota de uno de sus hurtos que guarda cierta relación con lo narrado por Nana: “Vi a Jean-Luc robar en uno de los rodajes. Había algunas de aquellas ancianas damas que acompañaban a sus nietas, y aquellas ancianas damas llevaban bolsos. Por entonces, Jean-Luc no tenía un céntimo. Se había peleado con su padre o algo así, y estaba en la más negra miseria. Y fumaba como una chimenea. Así que un día una de las ancianas damas rebusca en su bolso y echa de menos mil francos...Estalla un terrible escándalo y todo el mundo se queda mirando a Jean-Luc. Todos le dicen: “No hagas el idiota y devuelve los mil francos”. Él se puso furioso, asegurando que no había robado nada. Y entonces la gente se dio cuenta (yo no estaba allí pero Momo (Rohmer) me lo contó) de que Jean-Luc, que no tenía dinero ni cigarrillos, sacaba del bolsillo un paquete de Gauloises. Momo le dijo: “Tienes un paquete de cigarrillos. ¿De dónde lo has sacado?” Godard respondió: “Oh, me lo he encontrado en el bolsillo de una prenda vieja”. Todos le acusaron. Un paquete de Gauloises costaba por entonces 65 francos o algo así. Al día siguiente, la anciana dama abrió su bolso y encontró mil francos menos 65, o sea 935 francos”(MacCabe, Colin. *Godard*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 433).

CUADRO 6. Encuentro con Yvette – Café de las afueras – Raoul – Ametrallamiento

Nana camina por la calle y se encuentra con su amiga Yvette. Se van a un bar e Yvette le cuenta su trágica historia y cómo se metió en la prostitución: un día Raymond, su pareja, la abandonó con su hijos y tuvo que prostituirse para salir adelante. Dos años después de que les abandonara, vio a Raymond interpretando una película⁹¹.

Raoul, el chulo de Yvette, está jugando al pin-ball y dice a Yvette que quiere conocer a Nana. De repente se produce un ametrallamiento fuera del bar y un hombre herido y ensangrentado entra dentro apoyándose en la barra. Nana sale del local corriendo.

CUADRO 7. La carta – Aún Raoul – Los campos Elíseos

Sentada en una mesa de un café, Nana escribe una carta a una madame, amiga de Yvette, para que la acoja en su prostíbulo.

Aparece Raoul y la convence para que trabaje para él, diciéndole que en París ganará mucho más dinero que en una casa de provincias. Raoul intenta ganarse la confianza de Nana preguntándole sobre lo que más le gusta: el cine. Nana le responde que hace dos años quiso hacer teatro y trabajó en el “Chatêlet” y en el “Pacífico” y que hizo un film con Eddie Constantine. Firman su alianza dándose un beso ahumado. Mientras se van del café agarrados Nana le pregunta que cuándo empieza.

Se ven los Campos Elíseos mientras Raoul le responde que al anochecer empieza la ronda sin esperanza de la prostituta.

CUADRO 8. Tardes – Dinero – Lavabos – Placer – Hoteles

Nana ejerce la prostitución en diferentes ambientes y con diferentes clientes, mostrando su evolución hasta convertirse en una profesional, mientras Raoul le explica cuáles son las reglas y las costumbres de su oficio.

CUADRO 9. Un joven – Luigi – Nana se pregunta si es feliz

Nana entra con Raoul en un bar en donde está reunida la banda de Raoul. Nana se fija en un joven que juega al billar y él le muestra su cortesía trayéndole un paquete de tabaco.

Nana se siente triste porque no ha podido ir al cine. Para compensarla, Luigi le hace reír imitando a un niño que infla un globo y le explota.

⁹¹ Existe un paralelismo entre la historia de Raymond y la de Nana: ambos abandonan a sus parejas y a sus hijos para cumplir un sueño: hacer cine. Cuando Yvette le dice a Nana que vio a Raymond en una película, el rostro de Nana muestra cierta simpatía e identificación por la conducta de Raymond.

Nana introduce una moneda en el *juke-box* y empieza a bailar a ritmo de *swing* alrededor de la mesa de billar mientras se pregunta si es feliz.

CUADRO 10. La calle – Un hombre – La dicha no es alegre

Nana está apoyada en la pared de una calle esperando a algún cliente.

Se va con un hombre a un hotel. Se muestra mucho más suelta y con más experiencia. El cliente le pide hacer un trío y Nana busca de habitación en habitación alguna compañera que esté libre. Una prostituta llamada Elizabeth acepta.

Nana, cabizbaja, muestra su desdicha.

CUADRO 11. Plaza Chatelet – Lo desconocido – Nana filosofa sin saberlo

Nana entra en un café y se siente atraída por un hombre que está leyendo. Es el filósofo Brice Parain. Se sienta junto a él y mantiene una conversación en donde hablan sobre la insuficiencia y la necesidad del lenguaje para la comunicación, sobre un fragmento de “Los tres mosqueteros” y sobre el amor. Nana le pregunta si el amor no tendría que ser lo único verdadero.

CUADRO 12. Aún el joven – El retrato ovalado – Raoul vende a Nana

Nana está en una habitación con el joven del cuadro 9. Ella está de pie, delante de una ventana escuchando cómo le lee un fragmento de “El retrato oval” de Edgar Allan Poe. Muestran su enamoramiento y el joven le pide que se vaya a vivir con él. Nana acepta y decide dejar el mundo de la prostitución, pero primero dice al joven que va a ir donde Raoul para comunicárselo.

Raoul vende a Nana a otra banda que, al no pagar lo estimado, se enzarzan en un tiroteo en donde la única perjudicada es Nana que recibe dos disparos y cae muerta sobre el asfalto.

8. 2. Percepción taxonómica de los intertextos

8. 2. 1. Introducción

En este apartado se pretenden sacar a la luz todos los intertextos que actúan y residen, activa o pasivamente, dentro del texto fílmico objeto de estudio. Para ello clasificaremos cada uno de los intertextos dependiendo su tipología (explícitos, implícitos, invisibles) y dependiendo su función (obligatorios, libres, lúdicos).

La clasificación seguirá un orden cronológico: desde los créditos de apertura pasando por cada uno de los cuadros que estructuran el filme hasta el final. La existencia de intertextos que no pertenecen a ningún cuadro en concreto sino que actúan dentro de una esencia productiva general, irán en primer lugar, antes de los títulos de crédito.

Sólo clasificaremos y definiremos los intertextos; su desarrollo y conexión semántica con la intención productiva del filme se posterga para el capítulo siguiente.

En cuanto a la función lúdica, tal como apuntamos en el apartado “Método del análisis intertextual”, partimos de la base de que todo intertexto cumple esta función. Está claro que algunos intertextos más ocultos, introducidos por Godard con el propósito de que el espectador cinéfilo los descubra, esta función lúdica se cumple de forma más patente.

8. 2. 2. Taxonomía: clasificación tipológica y definición funcional de los intertextos

Vivre sa vie → implícito y libre.

Une femme est une femme → implícito y libre.

Francesco, giullare di Dio (1950) de Rossellini → implícito y libre.

Bertolt Brecht → invisible y libre.

La prostitution de Marcel Sacotte → explícito y libre.

Nana (1880) de Émile Zola y Nana (1926) de Jean Renoir → implícito y obligatorio.

Pickpocket (1959) de Robert Bresson → implícito y obligatorio.

La passion de Jeanne d’Arc (1927) de Carl Th. Dreyer → explícito y obligatorio.

CRÉDITOS DE APERTURA

Pierre Braunberger → explícito y libre.

Michel Legrand → explícito y libre.

Montaigne → explícito y libre.

CUADRO 1: UN BAR – NANA QUIERE ABANDONAR A PAUL – EL PIN-BALL

André S. Labarthé → explícito y libre.

Pathé Marconi → explícito y libre.

CUADRO 2: CASA DE DISCOS – 2000 FRANCOS – NANA VIVE SU VIDA

Judy Garland → explícito y libre.

Rafael Romero → explícito y libre.

Wagram → implícito y libre.

Texto anónimo → explícito y libre.

CUADRO 3: LA PORTERA – PASIÓN DE JUANA DE ARCO – UN PERIODISTA

Jeanne d'Arc de Dreyer → explícito y obligatorio.

Marie Falconetti → explícito y libre.

Antonin Artaud → explícito y libre.

Gitanes → implícito y libre.

Alfa Romeo → explícito y libre.

CUADRO 4: LA POLICÍA – INTERROGATORIO DE NANA

Nana Kleinfrankenheim → explícito y libre.

15 de abril de 1940 → explícito y libre.

Flexbourg → explícito y libre.

CUADRO 5: LOS BULEVARES EXTERIORES – EL PRIMER HOMBRE – EL CUARTO

G. A. R. → explícito y libre.

Guilles Quéant → explícito y libre.

“Espartaco” (1960) de Kubrick → implícito y libre

CUADRO 6: ENCUENTRO CON YVETTE – CAFÉ DE LAS AFUERAS – RAOUL – TIROTEO

Sady Rebbot → explícito y libre.

Jean Ferrat → explícito y libre.

Godard (voz off) → implícito y libre..

Laszlo Szabo → explícito y libre.

CUADRO 7: LA CARTA – AÚN RAOUL – LOS CAMPOS ELÍSEOS

Eddie Constantine → explícito y libre

Pacifico → implícito y libre

CUADRO 8: TARDE – DINERO – LAVABOS – PLACER – HOTELES

Marcel Sacotte → implícito y libre.

Poujade → implícito y libre.

CUADRO 9: UN JOVEN – LUIGI – NANA SE PREGUNTA SI ES FELIZ

Peter Kassovitz → explícito y libre.

CUADRO 10: LA CALLE – UN HOMBRE – LA DICHA NO ES ALEGRE

Max Ophüls → implícito y libre.

Zola (cartel) → implícito y libre.

Danny Kaye → implícito y libre.

Paul Newman y “El buscavidas” de Robert Rossen → implícito y libre.

Vadim → invisible y libre.

Roger Fleytoux y su BMW → explícito y libre.

Y a pas d’pitié con Eddie Constantine → explícito y libre.

Olimpia → explícito y libre

Elyzabeth, la reina de Inglaterra → explícito y libre.

CUADRO 11: PLAZA CHÂTELET– LO DESCONOCIDO – NANA FILOSOFA SIN SABERLO

Brice Parain → explícito y libre.

Sigmund Freud → invisible y libre.

Hegel → explícito y libre.

“Los tres mosqueteros” → explícito y libre.

Porthos → explícito y libre.

CUADRO 12: AÚN EL JOVEN – EL RETRATO OVAL – RAOUL VENDE A NANA

Charles Baudelaire → implícito y libre.

El retrato oval de Edgar Allan Poe → explícito y obligatorio.

Godard (voz off) → implícito y libre.

Thomas Sully → implícito y libre.

Elyzabeth Taylor → explícito y libre.

Ford Galaxy → explícito y libre.

Jules et Jim (1962) de Truffaut → explícito y libre.

Melville → implícito y libre.

La salpêtrière → invisible y libre.

“Roma, città aperta” (1945) → implícito y libre.

8. 3. Desarrollo y conexión semántica de los intertextos

8. 3. 1. Introducción

En este capítulo se desarrolla el análisis semántico de la inclusión de cada uno de los intertextos clasificados en el apartado anterior. Se desarrollan con más amplitud los intertextos que cumplen una función obligatoria: “Nana” (1880) de Émile Zola y “Nana” (1926) de Jean Renoir (recogidos en un apartado), “Pickpocket” (1959) de Robert Bresson y “La pasión de Juana de Arco” (1927) de Carl Th. Dreyer. Estos cuatro intertextos son de obligada comprensión de ahí que haya dedicado un apartado a cada uno de ellos.

Dos intertextos a los que también se dedica un apartado completo son el de Bertolt Brecht y el libro *La prostitution* de Marcel Sacotte. Al intertexto de Bertolt Brecht no le hemos asignado la función obligatoria sino libre, ya que su inclusión es muy vaga e imprecisa y sólo es nombrado a través de una entrevista que le hicieron a Godard a propósito del estreno de la película, pero sí ayuda a comprender mejor el filme y sirvió como pistoletazo de salida de lo que en años venideros iba a convertirse la filmografía de Godard, que asumió la teoría brechtiana con fidelidad militante. El intertexto *La prostitution* de Marcel Sacotte tampoco le he asignado la función obligatoria pero, al ser el libro en el que se inspiró Godard para la temática del filme, nos ayuda a tener una visión más completa de la génesis de la película.

En el último apartado se desarrollan más brevemente el resto de los intertextos ayudando, de este modo, a tener una perspectiva más amplia y profunda del juego intertextual que nos propone Godard.

8. 3. 2. *Nana*⁹² (1880) de Émile Zola y *Nana* (1926) de Jean Renoir

El nombre de Nana (Anna Karina) es un intertexto que proviene de la novela homónima de Zola, adaptada en 1926 por Jean Renoir en la película muda con el mismo nombre. La película está protagonizada por la actriz Catherine Hessling, mujer de Renoir, quien sacrificó la fortuna familiar heredada de su padre Auguste Renoir para que su mujer triunfara en la pantalla cinematográfica.



Créditos de apertura de la película *Nana* (1926) de Jean Renoir basada en la novela homónima de Émile Zola.

Catherine Hessling⁹³ interpreta a Nana, una actriz de teatro de 22 años que se convierte en prostituta de lujo al fracasar en su carrera interpretativa y que al final muere de sífilis. Anna Karina interpreta a Nana (que es un anagrama de Anna), una mujer de 22 años que sueña en ser actriz de cine, que se convierte en prostituta de calle y que al final muere por dos disparos de bala. Pero ambas Nanas son diferentes: la Nana de Renoir es la Nana de Zola; la Nana de Godard sólo lleva el nombre del

⁹² *Nana* escrita entre octubre de 1879 y enero de 1880 ocupa el noveno lugar de las veinte novelas que forman la inmensa obra *Los Rougon-Macquart*, en donde Zola se había propuesto estudiar todo el Segundo Imperio francés (1851-1870) pintando toda la época social con los mil detalles de sus costumbres y sucesos. Comienza con “La fortuna de los Rougon” (1870) y finaliza con “El doctor Pascal” (1893), entre medias, títulos tan significativos como “El vientre de París” (1873), sobre la dura realidad popular de la ciudad; “La taberna” (1877) basada en la plaga social del alcoholismo; “Nana” (1880) o “La bestia humana” (1890), que fue adaptada al cine en 1938 también por Renoir.

⁹³ Catherine Hessling era el nombre artístico de Andrée Heuschling. Debutó con *Catherine, une vie sans joie* (1924), dirigida por Albert Dieudonné (el actor que interpretó a Napoleón en la película de Abel Gance) y producida y escrita por Renoir y su amigo Lestringuez.

personaje de Zola. Les une la edad, su profesión, su nacionalidad y la muerte, pero tienen personalidades muy distintas.



Nana, interpretada por Catherine Hessling, trabajando como actriz de teatro en la obra *La blonde Venus* antes de hacerse dama cortesana (ramera de calidad).



Nana, interpretada por Anna Karina, trabajando como dependienta en una tienda de discos antes de hacerse prostituta de calle.

Se puede resaltar la coincidencia del paralelismo entre el dominio de Catherine Hessling interpretando prácticamente todas las obras del periodo mudo de Renoir, con el dominio interpretativo que Godard confía en su mujer Anna Karina durante el periodo de “los años clásicos”⁹⁴. Ambos, Godard y Renoir, ensalzan la belleza de sus mujeres y las dan un protagonismo especial en sus películas. André Bazin dice respecto a la actitud de Renoir al filmar a su mujer: “*Seducido, subyugado por la gracia original de ese cuerpo y de esa cara, se preocupó menos de dirigir a su intérprete en función del personaje y de las necesidades dramáticas de la escena que de admirarla en la mayor cantidad de actitudes posibles*”⁹⁵.

CONEXIÓN TEMÁTICA ENTRE LOS ARGUMENTOS DE NANA DE ÉMILE ZOLA Y JEAN RENOIR CON VIVIR SU VIDA DE JEAN-LUC GODARD

El argumento de “Nana” de Zola y Renoir con el argumento de “Vivir su vida” poco tienen que ver, pero el *film* de Godard sí comparte semejanzas en cuanto a los temas y a las ideas filosóficas que subyacen en las obras. Antes de exponerlas es conveniente trazar la sinopsis argumentativa de la novela y de la película, aunque con la sinopsis de “Nana” de Renoir será suficiente para tener una visión de la novela de Zola, ya que siguiendo la tipología de las adaptaciones literarias al cine establecida por

⁹⁴ Anna Karina sólo trabajó con Godard en la etapa “Los años clásicos”; Catherine Hessling sólo trabajó con Renoir en su etapa muda en las películas: *La fille de l'eau* (1924), *Nana* (1926), *Sur un air de charleston* (1927), y *La cerillera* (1928).

⁹⁵ En Bazin, André, *Jean Renoir*, ed. Ártica, Madrid, 1973, p. 18.

José Luis Sánchez Noriega en su libro “De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación”, se puede decir que:

- a. según la dialéctica fidelidad/creatividad, la adaptación de Renoir de la novela de Zola es una adaptación como transposición por los siguientes motivos:
 - es una adaptación a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación: se reconocen los valores de la obra siendo fiel al fondo y a la forma literaria, pero busca medios específicamente cinematográficos para que el texto fílmico tenga entidad por sí mismo y sea autónomo respecto al literario.
 - Se es fiel al espíritu de la obra eliminando subtramas pero intentando extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas del texto literario.
- b. Según el tipo de relato Sánchez Noriega, basándose en Francis Vanote, esquematiza las opciones estéticas de la adaptación partiendo de dos tipos o estilos narrativos: el relato clásico y el relato moderno. La adaptación de Renoir se puede clasificar dentro de la categoría de “coherencia estilística” al ser la adaptación de una obra literaria clásica a un *film* clásico, en donde los hechos narrativos son empujados por una causalidad espacial y temporal de la acción de los personajes y la historia termina con un fuerte grado de clausura, resolviéndose los conflictos planteados.

Por estos motivos la sinopsis de la película Renoir nos sirve como modelo para la sinopsis argumental de la novela de Zola.

Sinopsis de “Nana”(1926) de Jean Renoir

En el teatro Varietés del París del Segundo Imperio, la actriz Nana debuta con la representación *La Venus rubia* ante la expectación de los más distinguidos representantes de la decadente sociedad parisina. La belleza de Nana cautiva al conde Muffat que le ofrece triunfar en el teatro gracias a su influencia, pero Nana fracasa en su intento. Este fracaso la arrastra a ejercer la prostitución de lujo con tres hombres: el conde Muffat, el conde Vandevres y el joven Georges Hugon. Su ambición de riqueza y su codicia provoca la ruina y la humillación de los tres hombres, dilapidando sus fortunas. Todo esto trae como consecuencia el suicidio de Georges Hugon y del conde Vandevres. Al final Nana muere sifilítica en brazos del conde Muffat.

Los temas que subyacen en el argumento del *film* de Renoir y de la novela de Zola son:

- Un mundo en proceso de descomposición: en la obra se liga estrechamente los avatares de la existencia individual de una cortesana (Nana) con las actitudes de las clases hegemónicas de una etapa histórica acotada, la del Segundo Imperio.

En la primera página del *ébauche* Zola señala: *el tema filosófico es éste: toda una sociedad abalanzándose hacia el sexo. Una jauría detrás de una perra que no está en celo y que se ríe de los perros que la siguen*. Se denuncia esa falsa percepción de una realidad aparentemente grandiosa, triunfal y bañada en oropel, una sociedad con fortunas ganadas con rapidez y con dudosa moralidad y procedencia, en donde por debajo de esa máscara no había más que lujuria, infidelidad e hipocresía.

Esta crítica social, tan propia del naturalismo⁹⁶, no se da en “Vivir su vida” en donde los acontecimientos se desarrollan en el París de 1962, y en

⁹⁶ Émile Zola elaboró la doctrina del naturalismo mediante sus escritos teóricos y críticos. En *Le roman expérimental* (1880) fijó los fundamentos y los procedimientos filosóficos y científicos de la nueva corriente literaria. Según Zola “la novela es la mirada más profunda que posee el escritor para analizar la vida” y para ello establecía una relación experimental muy singular entre realidad y ficción. El autor de la novela experimental debe “ver, comprender e inventar”. Las bases teóricas de la novela naturalista se resumen en las palabras de Zola: “el estudio del temperamento y las modificaciones profundas del organismo bajo la presión del medio y las circunstancias”. Para Zola había tres nociones muy importantes para la construcción dramática: la herencia, la experimentación y el medio. En 1850 el doctor Prosper Lucas publicó el “Tratado filosófico y fisiológico de la herencia natural”. En él encontró Zola el principio que iba a regir su creación novelesca y el hilo que mantendría a los personajes de sus novelas: la noción de herencia. Pero la obra que más le influyó fue “La introducción al estudio de la medicina experimental” de Claude Bernard en 1865. La superación de la medicina empírica, basada en la mera observación, por una medicina experimental, que permitiera establecer las leyes que rigen la aparición de los fenómenos (convirtiendo a la medicina en una verdadera ciencia) abrió los ojos a Zola para construir una teoría de la novela que superara al realismo (fruto de la observación) a través de la aplicación de un método experimental con rigor científico cuyos resultados tuvieran el mismo grado de certeza que los alcanzados por la medicina experimental. Zola establecía un vínculo entre el médico y el novelista; el primero, como investigador de los trastornos fisiológicos; el segundo, como observador de los trastornos mentales y sociales. Pero tan importante como estas dos nociones (herencia y experimentación) era la de medio. El individuo que estaba ligado al pasado por la herencia padecía la influencia del medio en que se desenvolvía, indisociable con lo que se rodea, sobre todo el paisaje urbano.

La teoría de Zola tiene alguna relación con la obsesión de Godard de mantener un diálogo entre la realidad y su captación a través de la experimentación pero también difiere en muchos postulados. Pero es digno de reseñar que en “Vivir su vida” se plasman las tres nociones que formuló Zola para la construcción dramática:

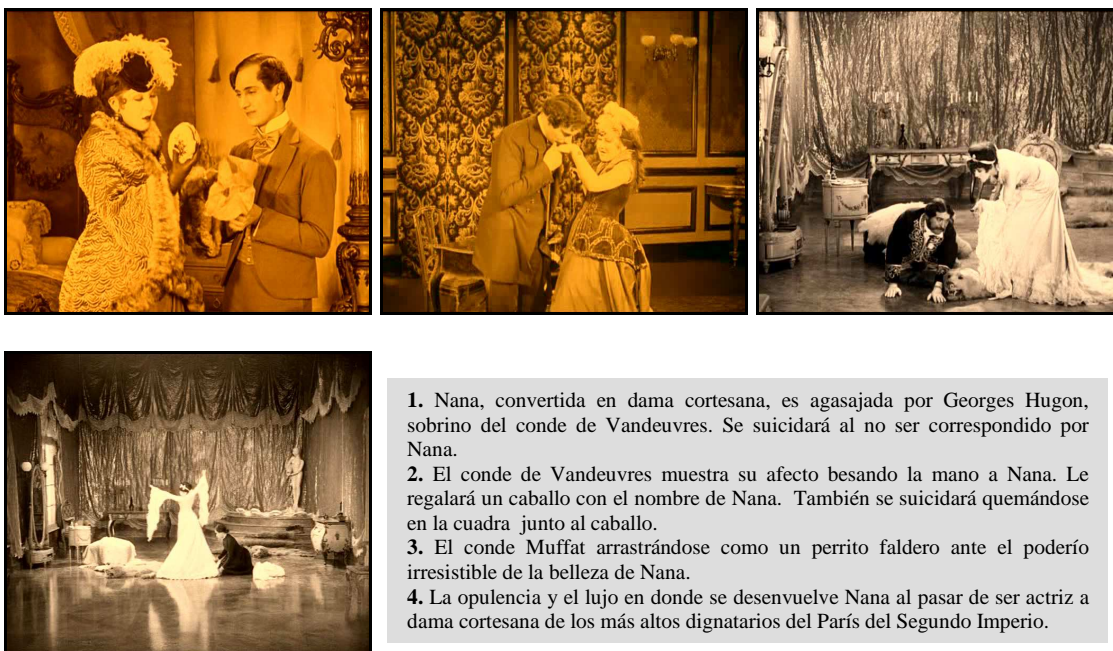
- La herencia: la herencia está reflejada en la inclusión intertextual de tres antepasados de la cultura francesa: el naturalismo de Zola y el realismo poético de Renoir.
- La experimentación: la superación a través de la experimentación formal fue un signo de identidad de la *nouvelle vague* y “Vivir su vida” un claro ejemplo de ello.
- El medio: “Vivir su vida” es un retrato documental de las calles de París de aquella época.

Más cercano estaba Zola de Bazin, el cual consideraba a la fotografía y, en extensión, al cine, como la tecnología perfecta para captar la realidad con “objetividad”. Los naturalistas entendían el arte como “documento humano” y se le pedía la misma nítida imparcialidad que las modernas y recientes técnicas que se estaban desarrollando en esa época: la fotografía. En el capítulo “La ontología de la imagen fotográfica” de su libro “¿Qué es el cine?”, André Bazin sitúa la fotografía por encima de cualquier otra disciplina artística para captar la realidad: “La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es

donde el problema de Argelia estaba en plena ebullición. Godard lo señala muy implícitamente pero no hay un compromiso de denuncia en apuntar una posición concreta respecto al problema.

- La prostitución: Zola se propuso hacer un estudio verdadero de las cortesanas de lujo, hastiado con el tratamiento engañoso que del tema se había estado haciendo. Anteriormente, en 1865 y en 1866, había tocado Zola⁹⁷ el tema de la prostitución en dos obras: en la novela “La confession de Claude” y en el drama teatral “Madeleine”. En ambas trata la prostitución desde un tono pobre y amargo, correspondiendo con los años más duros del autor que estaba acuciado por la miseria y el fracaso amoroso. En “La confession de Claude” un joven y un pobre poeta intentan redimir en vano a una muchacha que ha caído en la prostitución más baja.

En los años Imperiales el personaje de la cortesana sufrió una transformación considerable: ya no era la cortesana que dibujaba el romanticismo caracterizada por su desvalimiento, su fidelidad, su sacrificio, moviéndose casi siempre por ambientes pobres y enamorada de bohemios descarriados, sino que la cortesana del mundo napoleónico era ambiciosa y buscaba con codicia el lujo y la riqueza, provocando la ruina, la humillación y la perdición del hombre que corría tras su belleza.



1. Nana, convertida en dama cortesana, es agasajada por Georges Hugon, sobrino del conde de Vandevres. Se suicidará al no ser correspondido por Nana.
2. El conde de Vandevres muestra su afecto besando la mano a Nana. Le regalará un caballo con el nombre de Nana. También se suicidará quemándose en la cuadra junto al caballo.
3. El conde Muffat arrastrándose como un perrito faldero ante el poderío irresistible de la belleza de Nana.
4. La opulencia y el lujo en donde se desenvuelve Nana al pasar de ser actriz a dama cortesana de los más altos dignatarios del París del Segundo Imperio.

decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción". Para Godard, igual que para Zola, el cine es la mirada más profunda que posee el cineasta para analizar la vida.

⁹⁷ Zola tuvo un conocimiento directo del mundo de la baja prostitución en sus años de bohemia, en la década de 1860, cuando vivía en la periferia de París, en los barrios obreros de Luxemburgo y d'Enfer.

La prostitución que enseña Godard en “Vivir su vida” nada tiene que ver con la prostitución de *élite* que muestran Zola y Renoir, sino con una prostitución de baja estofa, una prostitución callejera, retratada con ojo documentalista inspirado en el libro *La prostitution*, escrito por el juez Marcel Sacotte, en donde describe con objetividad y desnudez cómo funciona el tinglado de los diferentes sistemas de prostitución y su rendimiento económico del París de finales de los años 50.



La primera vez que vemos a Nana caminar por una calle de un boulevard en donde se ejerce la prostitución.



Un hombre anónimo, su primer cliente, se cruza con Nana y le propone irse con él. Poco después entran en la habitación de un hotel que alquila habitaciones para ejercer este tipo de servicios.



1 y 2. Calles de París en donde se ejerce la prostitución. Las imágenes son reales y están rodadas cámara en mano desde un coche en movimiento. Godard asume una estética documental propia del *cinéma vérité* para enseñar la prostitución callejera del París de 1962. 3. Nana, convertida en profesional, esperando a algún cliente en la calle mientras conversa con una compañera de profesión. Detrás de Nana se anuncia la película *La doublure du General* (1961) de Melville Shavelson en el cine “Le Zola” (homenaje e intertexto implícito).



Nana con otro cliente dentro de una habitación de hotel. Este cliente le pide hacer un trío.



Interior de las habitaciones de un hotel en donde Nana ejerce la prostitución. Momento de la película en el que Nana va de habitación en habitación en busca de otra compañera que quiera hacer un trío para satisfacer el deseo de su cliente.



La prostitución, junto a la traición femenina, ha sido uno de los temas favoritos de Godard desde sus primeras películas. Ya en su segundo cortometraje *Une femme coquette* (1955), que está basado curiosamente en “Le signe”, un texto del escritor naturalista Maupassant, Godard trataba el tema de la prostitución (*Une femme coquette* fue a su vez la base del llamado

“episodio sueco” diez años más tarde en *Masculin Féminin*). Inmediatamente después de esta película, *Masculin Féminin*, Godard realizó *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) en donde mostraba a Marina Vlady interpretando a una ama de casa de los nuevos suburbios parisinos que recurre a la prostitución, ya no como medio para la supervivencia como ocurre en “Vivir su vida”, sino para disponer de los productos de consumo que la publicidad muestra como una necesidad vital y social en la vida moderna. La prostitución funciona como la forma más directa de intercambio sexual y como metáfora de todas las formas de trabajo moderno, en que ese trabajo no se hace por amor sino por dinero. Godard dice al respecto que *en la sociedad moderna la prostitución es el Estado normal (...) En el origen de mi nueva película “Dos o tres cosas que yo sé de ella” (preciso que “ella” no es Marina Vlady sino la ciudad de París) se halla una encuesta publicada en “Le Nouvel Observateur”⁹⁸(...) y en esta encuesta se incidía en una de mis ideas más arraigadas: la idea de que para vivir en la sociedad parisina de hoy uno se ve forzado, al nivel que sea, en el grado que sea, a prostituirse de una manera u otra, o al menos a vivir según unas leyes que recuerdan a las de la prostitución. Un obrero en una fábrica se prostituye a su manera las tres cuartas partes del tiempo: le pagan por hacer un trabajo que no tiene ganas de hacer. Un banquero también así como un empleado de correos y un director de cine. En la sociedad moderna institucionalizada, la prostitución es el estado normal⁹⁹.*

En 1980, después de su etapa revolucionaria y de aislarse para experimentar con el vídeo, Godard vuelve al mundo del cine con *Sauve qui peut (la vie)* (1979)¹⁰⁰ y también recurre al tema de la prostitución. En esta película muestra con una actitud más crítica la violencia y la brutalidad desesperada de la sexualidad masculina por convertir a las mujeres en fetiches.

- La muerte y la imposibilidad del amor de su protagonista: dos temas que latén en “Nana” de Zola y Renoir y en “Vivir su vida”, de la misma forma que es una

⁹⁸ Encuesta de Catherine Vimenet sobre la prostitución en las ciudades dormitorio (*Le Nouvel Observateur*, 29 de marzo y 10 de mayo de 1966)

⁹⁹ Jean-Luc Godard. *L'Avant –Scène du cinéma*, nº70, mayo 1967, en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca española, Madrid, 1999.

¹⁰⁰ Cuando Godard fue a Londres para promocionar “Salve quien pueda (la vida)”, en donde proyectaban también una retrospectiva suya en el National Film Theatre, una periodista le preguntó por qué había escogido el tema de la prostitución y Godard le respondió con franqueza que la prostitución había sido siempre un problema en su vida. Y el 14 de septiembre de 1980, en una entrevista en el *Washington Post* con Margot Kernan, Godard fue más explícito: *Anne-Marie me preguntó cómo puedo inventar cosas así, y yo me vi obligado a decirle que porque las había experimentado.* En la entrevista deja ver que hacía tiempo actuaba con cautela, pero luego abrió su actitud: *Pero luego, abiertamente, les decía las mismas cosas a las chicas. No hay diferencia entre mi vida interior y mi vida externa, que se refleja en la película con ayuda de lo que veo, porque no soy capaz de inventar nada.*

constante en toda la filmografía de Godard. La Nana de Renoir y Zola muere sifilítica en brazos del conde Muffat, llena de sufrimiento y rememorando que ella ha sido la causa de los suicidios de Georges Hugon y del conde Vandeuves. La Nana de Godard muere por dos disparos de bala que recibe cuando Raoul, su chulo, quiere venderla a otra banda de mafiosos.



La muerte angustiosa y atormentada de Nana, rememorando en sus últimos estertores de vida los suicidios de Georges Hugon y del conde Vandeuves provocados por su avaricia destructiva. Nana muere en los brazos de su tercer amante, el conde Muffat, mientras junta sus manos, en actitud de rezo, mirando al cielo en busca del perdón divino.



El día en que Nana le va a comunicar a su chulo Raoul su salida del mundo de la prostitución porque se ha enamorado de un joven, Raoul la vende a otra banda de mafiosos. Al entregarle mil francos menos de lo acordado se enzarzan en un tiroteo en donde la única perjudicada es Nana que recibe un disparo de cada una de las bandas.

- El voyeurismo en la recepción de un espectáculo: tanto Zola como Renoir subrayan una característica del proceso de recepción de una obra: el

embelesamiento ante lo que se muestra y el carácter mítico de todo aquello que es representado ante una mirada estática que no puede más que observar.

Esta observación de una obra muestra el lado *voyeur* de cualquier representación y la represión de la libido del hombre ante la excitación perceptiva proveniente de su mirada (en este caso de la Nana de Zola y Renoir cuando está interpretando en el teatro “La Venus Rubia” y se refleja el deseo en las miradas del conde Muffat, del conde Vandeuvres y del joven Georges Hugon).



El teatro como arte *voyeur*. Los tres co-protagonistas de la película, el conde Muffat, el conde Vandeuvres y el joven Georges Hugon quedan embelesados por la belleza de Nana. Con su conducta efusiva y curiosa demuestran el placer de la concupiscencia de sus ojos que se centran en la imagen distante de Nana que actúa como objeto de deseo sexual. Es el placer de mirar, aunque para ellos este placer de la mirada será insuficiente y querrán poseer físicamente aquello que sus ojos desean, reemplazando la mirada por la acción.

Godard nos muestra esta dialéctica entre los dos espacios (el espacio de la representación y el espacio de la contemplación) cuando Nana está viendo en el cine “La pasión de Juana de Arco” de Dreyer, provocando en ella un éxtasis emotivo y lacrimoso por lo que está contemplando.



El cine como el arte *voyeur* por excelencia. El espectador, sentado en su butaca, es seducido por el torrente de imágenes que pasan frente a él. En este caso el sufrimiento y la tragedia que está padeciendo Juana de Arco arranca las lágrimas a Nana. La emoción y la sensibilidad de Nana han sido arrebatadas por la vivencia de la ficción cinematográfica a la que está expuesta.

- Otros temas que comparten son:
 - el amor por el espectáculo: en la Nana de Renoir por el teatro y en la de Godard por el cine;
 - la artista que se busca a sí misma y que se equivoca de profesión;
 - el sexo como motor imparable de la actitud masculina;
 - El poder masculino frente a la sumisión femenina;
 - o el dinero que todo lo puede comprar.

CARACTERIZACIÓN DE LAS TRES NANAS: LA DE ZOLA, LA DE RENOIR Y LA DE GODARD

La Nana de Zola y Renoir comparten los mismos rasgos en su personalidad pero la presentación de ambos personajes se diferencia en un aspecto: la presencia y la ausencia de una aureola mítica que envuelve al personaje. Tanto en la novela, como en la película de Renoir, Nana debuta como actriz con la obra “La Venus rubia” en el teatro Varietés en donde se reúnen las más distinguidas personalidades de la decadente sociedad parisina del Segundo Imperio. A diferencia de la novela de Zola, en donde Nana aparece en escena rodeada de una aureola de musa mítica, endiosada en su aparición y devorada por las miradas lascivas y deseosas de los espectadores varones, Renoir desmitifica su aparición a escena con un baile grotesco al quedarse Nana suspendida en el aire mientras descendía del cielo agarrada por una cuerda. La presentación de la Nana de Renoir resta el ennoblecimiento que le hubiese proporcionado una aparición perfecta y sin fallo alguno como la Nana de Zola. Aunque este hecho no disminuye en absoluto el deseo del público masculino hacia la bella actriz.

La Nana de Zola y Renoir es una *femme fatale* que representa el sexo que mueve impulsivamente el mundo hasta el punto de destrozar y poner patas arriba a una sociedad. Nana representa el poder que otorga la belleza. El hecho de ser una mujer deseada sexualmente la convierte en una fuerza destructiva, dominadora y devoradora que se deja arrastrar por la codicia y por el deseo de riqueza, demostrando su gran capacidad para manipular a los hombres que caen rendidos a sus pies.

Su maldad provocará que Zola quiera que su protagonista muera por una enfermedad endémica (la sífilis).

A la Nana de Godard no la mueve ni la codicia ni la maldad. Está rodeada de un aura más frágil, idealista y bondadoso. Es una mujer que desea dos cosas: hacer cine y el deseo de amar a una persona. Cuando no va al cine se siente triste y desconsolada (en el CUADRO 9 Nana afirma a Luigi su tristeza por no haber podido ir

al cine y Luigi la consuela representando para ella una número cómico propio del cine mudo). Más tarde Nana encuentra su otro deseo: un joven del que se enamora, pero la desgracia se cernirá sobre su destino con el peor de los diagnósticos posibles: la muerte indeseada y provocada por el instinto destructivo, cobarde y dominador del hombre.

La principal diferencia entre la Nana de Renoir y Zola y la de Godard es que mientras la de Renoir y Zola se mueven por una causalidad y un psicologismo en donde el receptor de la obra puede comprender los porqués de su conducta, en la Nana de Godard dicha causalidad y dicho psicologismo están anestesiados, es decir, la acción y la conducta de la protagonista están privadas total o parcialmente de una lógica causal y psicológica (característica abanderada del cine moderno). La Nana de Zola y Renoir se introduce en el mundo de la prostitución de lujo por fracasar estrepitosamente en el mundo del espectáculo teatral y por poseer una ambición sin límites de éxito y riqueza. La Nana de Godard se introduce en el mundo de la prostitución sin que sepamos el porqué. Se puede deducir que sea porque su situación económica es extremadamente desesperante, pero Godard ni nos lo afirma ni nos lo niega, simplemente cuando pasamos del CUADRO 4 al CUADRO 5 Nana ya la vemos deambulando por las calles en donde se ejerce la prostitución y yéndose con el primer cliente. Susan Sontag subraya esta idea cuando dice que “Vivir su vida” *“no trata de la prostitución, como tampoco ‘Le petit solda’ trata de la guerra de Argelia. Tampoco nos da Godard en ‘Vivre sa vie’ explicación alguna de una especie ordinaria y reconocible, sobre las razones que llevarán a la protagonista, Nana, a prostituirse (...) Todo lo que Godard nos muestra es que se prostituyó. Tampoco nos muestra Godard por qué al final de la película, Raoul, el chulo de Nana, la vende, ni qué sucedió entre ellos, ni qué hay detrás del tiroteo en la calle, en el cual Nana es asesinada. Sólo nos muestra que es vendida, que muere. No analiza. Prueba”*¹⁰¹.

¹⁰¹ Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 222.

8. 3. 3. “La pasión de Juana de Arco”¹⁰² (1927) de Carl Th. Dreyer

La inclusión intertextual de “La pasión de Juana de Arco” (1927) de Dreyer se cita en tres momentos:

- En el título que encabeza el CUADRO 3: La portera – Pasión de Juana de Arco – Un periodista.
- A través de los rótulos luminosos del cine en donde anuncian la proyección de la película: *Passion de Jeanne D’Arc*.
- Y a través de la inclusión de fragmentos de la película, en donde hay dos inclusiones intertextuales de dos celebridades: la actriz protagonista (Marie Falconetti) y Antonin Artaud, que interpreta al clérigo Massieu (el ordenanza del tribunal).

En un principio Godard tenía el permiso de Bresson para incluir su película “El proceso de Juana de Arco” (1962) pero al final cambió de decisión. No es desatino el cambio efectuado ya que la filosofía cinematográfica de Dreyer le ayuda a materializar la premisa temática que se propone en “Vivir su vida”: la mostración del alma de su protagonista a través de un estilo de adición intertextual.

Bresson y Dreyer son dos de los cineastas más paradigmáticos en querer expresar, a través de su cine y cada uno con su propio estilo, el alma de las cosas; ese alma que la materia esconde en su interior, relacionando la estética formal de su cine con las técnicas estilísticas de arte sacro¹⁰³.

A continuación desarrollo los procedimientos estilísticos propios de “La pasión de Juana de Arco” que Godard aplica deliberada e intertextualmente en “Vivir su vida”. Lo afronto a través de dos perspectivas:

- La temática.
- La expresión del alma.

LA TEMÁTICA

De la misma forma que existe un claro paralelismo entre la temática de “Nana”

¹⁰² Los fotogramas con los que se ilustra este apartado están extraídos del montaje realizado por la *Cinémathèque française* en 1985 (para más detalle sobre los diferentes montajes de la película véase, p. 114.)

¹⁰³ Sobre este asunto, véase el libro de Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*.ed. JC Clementine, Madrid, 1999.

de Zola y Renoir con “Vivir su vida”, también existe otro paralelismo con la temática que subyace en “La pasión de Juana de Arco”¹⁰⁴.

Los temas que comparten son:

- La muerte de la protagonista. Godard nos enseña el fragmento en donde el clérigo Massieu (Antonin Artaud) le comunica a Juana que su abjuración la condenará irremediabilmente a la muerte en la hoguera. Estos fragmentos de la película de Dreyer actúan como presagio de lo que va a suceder a Nana.



La muerte en la hoguera de Juana de Arco, presenciada por el pueblo llano, termina en una violenta represión de las autoridades contra el pueblo al proclamar que han quemado a una santa.

- La opresión de la mujer y la falta de libertad ante la intolerancia del orden establecido. Juana, creyente absoluta de ser la enviada de Dios, ve suprimida

¹⁰⁴ Introduzco una breve sinopsis del *film* como recordatorio: Juana de Arco, la llamada Doncella de Orléans, es procesada en Rouven acusada de blasfemia ante un tribunal eclesiástico bajo la autoridad del ejército inglés de ocupación. Corre el 30 de mayo de 1431. Juana es sometida a un duro interrogatorio para que se retracte de la convicción de que es la enviada de Dios. Sólo uno de los jueces cree en la postura humilde y convincente que mantiene la joven. Durante la interrupción del interrogatorio, cuando Juana está en la celda, el juez Loyseleur inventa una artimaña para que corrija su postura: entregarla una carta del rey Carlos al que ella ha servido con fidelidad, escrita por el mismo juez. Pero Juana se mantiene en sus declaraciones. Los jueces optan por la tortura mientras sus carceleros se burlan de ella sin compasión. Al comenzar de nuevo el interrogatorio y presentarle un documento para que abjure, Juana se desmaya al contemplar los instrumentos de tortura. La vuelven a llevar a la celda y el comandante de las fuerzas inglesas propone la idea de interrogarla en un cementerio ante la mirada del pueblo que clama para que firme el documento y abjure de su posición. Juana firma sin voluntad, movida por la debilidad y el desamparo. La condenan a cadena perpetua pero, ante la sorpresa del tribunal, se retracta de su abjuración y la condenan a la morir en la hoguera. El pueblo, conmovido e indignado, es reprimido por el ejército inglés mientras Juana muere quemada por las llamas.

su libertad por el orden reinante: la Iglesia y el Estado. Ante la esclavitud de su situación, admite la muerte como camino de salvación, libertad y martirologio.

Nana también es una mujer oprimida, carente de libertad, cuyo destino la ha impelido a prostituirse. Como apunté en el apartado dedicado al intertexto de Zola y Renoir, Godard no expone abiertamente la causa de por qué Nana se prostituye (sólo conocemos la desesperación económica que está pasando). El hecho es que Nana se ve empujada a tomar la decisión de prostituirse.

- La contraposición de lo masculino frente a lo femenino. En “La pasión de Juana de Arco” el mundo opresor, sádico y humillante viene representado por el mundo masculino (los verdugos, los clérigos, los militares), mientras lo femenino, representado en Juana, manifiesta el otro lado: el lado humillado, humilde y sumiso.



El poder, representado por la Ley religiosa masculina, conmina con todo tipo de amenazas a Juana para que abjure de su fe de ser la enviada de Dios.

De la misma forma, en “Vivir su vida” el mundo masculino representa el lado opresor: a través de los clientes que compran el cuerpo-objeto de la mujer como si fuera una mercancía, y a través de Raoul, el proxeneta que incita a esclavizar y a convertir a una mujer en un cuerpo equiparable a cualquier producto mercantil. Nana representa el lado humillado y oprimido hasta tal punto de morir asesinada por el instinto violento y sin escrúpulos del mundo masculino en el que se desenvuelve su vida. El motivo: un intercambio de disparos provocados porque la banda de mafiosos que quería comprarla paga a Raoul mil francos menos de lo acordado.

LA EXPRESIÓN DEL ALMA

Godard dijo que la división en cuadros de “Vivir su vida” se correspondía *“con el aspecto exterior de las cosas que debía permitirme expresar mejor el sentimiento del*

interior, al contrario que “Pickpocket” que está vista desde el interior. ¿Cómo mostrar el interior? Pues precisamente permaneciendo prudentemente fuera”¹⁰⁵.

Tanto “La pasión de Juana de Arco” como “Vivir su vida” pretenden expresar, cada uno con un estilo diferente, el interior de su protagonista, su alma, adoptando para ello procedimientos visuales y cinematográficos distintos. Godard apunta el tema de su película (la expresión del alma de Nana) al final del CAPÍTULO 1, mientras Paul y Nana están jugando al pin-ball. Paul le comenta que el día anterior su padre les leyó una redacción admirable sobre una gallina¹⁰⁶ que había escrito una alumna suya de ocho años.



PAUL: “Pienso en los dictados de los alumnos de papá”. NANA: “¿Cómo?”. PAUL: “Ayer nos los leyó cenando. Los había formidables. Son niños...Describían los animales que amaban. Una niña de ocho años había elegido la gallina. Cómo decía...”. En este momento Godard hace una panorámica lateral hacia la izquierda para encuadrar sólo a Nana y para que la voz en off de Paul exprese la premisa dramática de la película.

VOZ OFF PAUL: “La gallina tiene exterior e interior. Sin el exterior queda el interior. Si quitamos el interior, vemos el alma”. Este es el planteamiento de la película: expresar el alma de Nana.

Dreyer, refiriéndose a “La pasión”, decía: “Yo quería hacer un triunfo del alma sobre la vida”¹⁰⁷.



Ante el escéptico y arrogante interrogatorio de la ortodoxia eclesiástica, Juana responde que lo que espera de Dios es “la salvación de mi alma”.

En cada uno de los artículos escritos por Dreyer, recogidos en su libro “Sobre el cine”, expresa una clara intención de expresar el alma de las cosas. He aquí unas cuantas frases suyas que lo constatan:

¹⁰⁵ “Entretien avec Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma*, nº138, diciembre 1962, especial “Nouvelle vague” recogidas en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca española, Madrid, 1999.

¹⁰⁶ La frase sobre la gallina tiene un doble juego porque gallina en francés es *poule*, que también significa prostituta.

¹⁰⁷ Dreyer, Carl Th., “El misticismo hecho realidad”(1929) en *Sobre el cine*, ed. Semana Internacional de cine de Valladolid, 1995, *Op. cit.*, 40.

- *El arte debe representar la vida interior y no la exterior.*
- *Hay un claro paralelismo entre la obra de arte y el ser humano, pues de la misma manera que se habla del alma de una persona se puede hablar también del alma de una obra de arte, de su personalidad.*
- *El estilo es el alma.*
- *El alma se manifiesta a través del estilo, que es la vía de que dispone el artista para expresar su percepción de la materia.*

Tarea nada fácil la de representar lo invisible, el alma que se esconde detrás de lo tangible, aunque más que representar, lo que se busca es transmitir la espiritualidad de las cosas arrancándosela de su esencia. El cine de Dreyer, como el de Bresson, es un ejemplo perfecto del alcance de tal propuesta. Para llevar a cabo este propósito Dreyer utiliza en “La pasión de Juana de Arco” dos procedimientos que también utiliza Godard en “Vivir su vida”, pero Godard los reelabora a través de un proceso de transmutación de estilo. Estos dos procedimientos son:

- La abstracción.
- El primer plano.

La abstracción

“¿Dónde radica la posibilidad de una renovación artística del cine? En lo que a mí respecta, sólo veo un camino: la abstracción”¹⁰⁸, y Dreyer define el concepto de abstracción como *“el concepto creativo que exige que el artista se eleve a partir de la realidad, para reforzar el contenido espiritual, que puede ser psicológico o puramente estético”¹⁰⁹*. Y para arrancar la espiritualidad de la realidad captada proponía tres procedimientos:

- a. La simplificación, es decir, eliminar de la puesta en escena los elementos innecesarios hasta que estuviese compuesta por sus elementos esenciales. Esta esencialidad de la puesta en escena adoptaría un marcado terreno hacia lo simbólico, y *“con el simbolismo nos encontramos ya en el terreno de la abstracción”¹¹⁰*.
- b. El uso del color. Ponía como ejemplo el cine japonés que utiliza el color para llegar a la abstracción. Es un poco paradójico este procedimiento porque sus películas más sobresalientes que se amoldan a este estilo son en blanco y

¹⁰⁸ Dreyer, Carl Th., “Imaginación y color” (1955) en *Sobre el cine*, ed. Semana Internacional de cine de Valladolid, 1999, *Op. cit.*, 149.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem*

negro. Su justificación es que veía el blanco y negro más cercano al naturalismo y al realismo del que tanto se distanció.

- c. La eliminación de la perspectiva ambiental en la fotografía en donde se suprimiesen los conceptos de primer término, segundo término y fondo¹¹¹.

“Habría que huir de la imagen con perspectiva y dirigirse hacia las superficies planas puras”¹¹².

Estos tres procedimientos para conseguir la abstracción y, de esta forma, intentar expresar el lado espiritual de los elementos, se dan en “La pasión de Juana de Arco” y en “Vivir su vida” pero con estilos diferentes:

- En “La pasión” hay una desertización del espacio y una predominancia del color blanco que crea una planicie espacial carente de perspectiva, reflejando en su simplificación la pureza y la fe íntegra de la Doncella de Orleáns.



La abstracción, creada a través de la sustracción de todo lo innecesario en la puesta en escena llegando de esta forma al simbolismo de la imagen, es una dominante durante todo el filme. Pero a diferencia de otras películas de Dreyer, en las cuales esta técnica minimalista también la ejecuta en la interpretación de los actores, “La pasión de Juana de Arco” está dominada por una interpretación exagerada rayana al expresionismo.

Para llevar a cabo este propósito Dreyer utiliza en “La pasión de Juana de Arco” dos procedimientos que también utiliza Godard en “Vivir su vida”, pero Godard los reelabora a través de un proceso de transmutación de estilo. Estos dos procedimientos son:

¹¹¹ Procedimiento muy utilizado por el cine japonés. Kurosawa es un ejemplo de la utilización de teleobjetivos para fusionar fondo y forma.

¹¹² Dreyer, Carl Th., “Imaginación y color” (1955) en *Sobre el cine*, ed. Semana Internacional de cine de Valladolid, 1999, *Op. cit.*, 152.

- La abstracción.
- El primer plano.

La abstracción

“¿Dónde radica la posibilidad de una renovación artística del cine? En lo que a mí respecta, sólo veo un camino: la abstracción”¹¹³, y Dreyer define el concepto de abstracción como *“el concepto creativo que exige que el artista se eleve a partir de la realidad, para reforzar el contenido espiritual, que puede ser psicológico o puramente estético”¹¹⁴*. Y para arrancar la espiritualidad de la realidad captada proponía tres procedimientos:

- d. La simplificación, es decir, eliminar de la puesta en escena los elementos innecesarios hasta que estuviese compuesta por sus elementos esenciales. Esta esencialidad de la puesta en escena adoptaría un marcado terreno hacia lo simbólico, y *“con el simbolismo nos encontramos ya en el terreno de la abstracción”¹¹⁵*.
- e. El uso del color. Ponía como ejemplo el cine japonés que utiliza el color para llegar a la abstracción. Es un poco paradójico este procedimiento porque sus películas más sobresalientes que se amoldan a este estilo son en blanco y negro. Su justificación es que veía el blanco y negro más cercano al naturalismo y al realismo del que tanto se distanció.
- f. La eliminación de la perspectiva ambiental en la fotografía en donde se suprimiesen los conceptos de primer término, segundo término y fondo¹¹⁶. *“Habría que huir de la imagen con perspectiva y dirigirse hacia las superficies planas puras”¹¹⁷*.

Estos tres procedimientos para conseguir la abstracción y, de esta forma, intentar expresar el lado espiritual de los elementos, se dan en “La pasión de Juana de Arco” y en “Vivir su vida” pero con estilos diferentes:

- En “La pasión” hay una desertización del espacio y una predominancia del color blanco que crea una planicie espacial carente de perspectiva, reflejando en su simplificación la pureza y la fe íntegra de la Doncella de Orleáns.

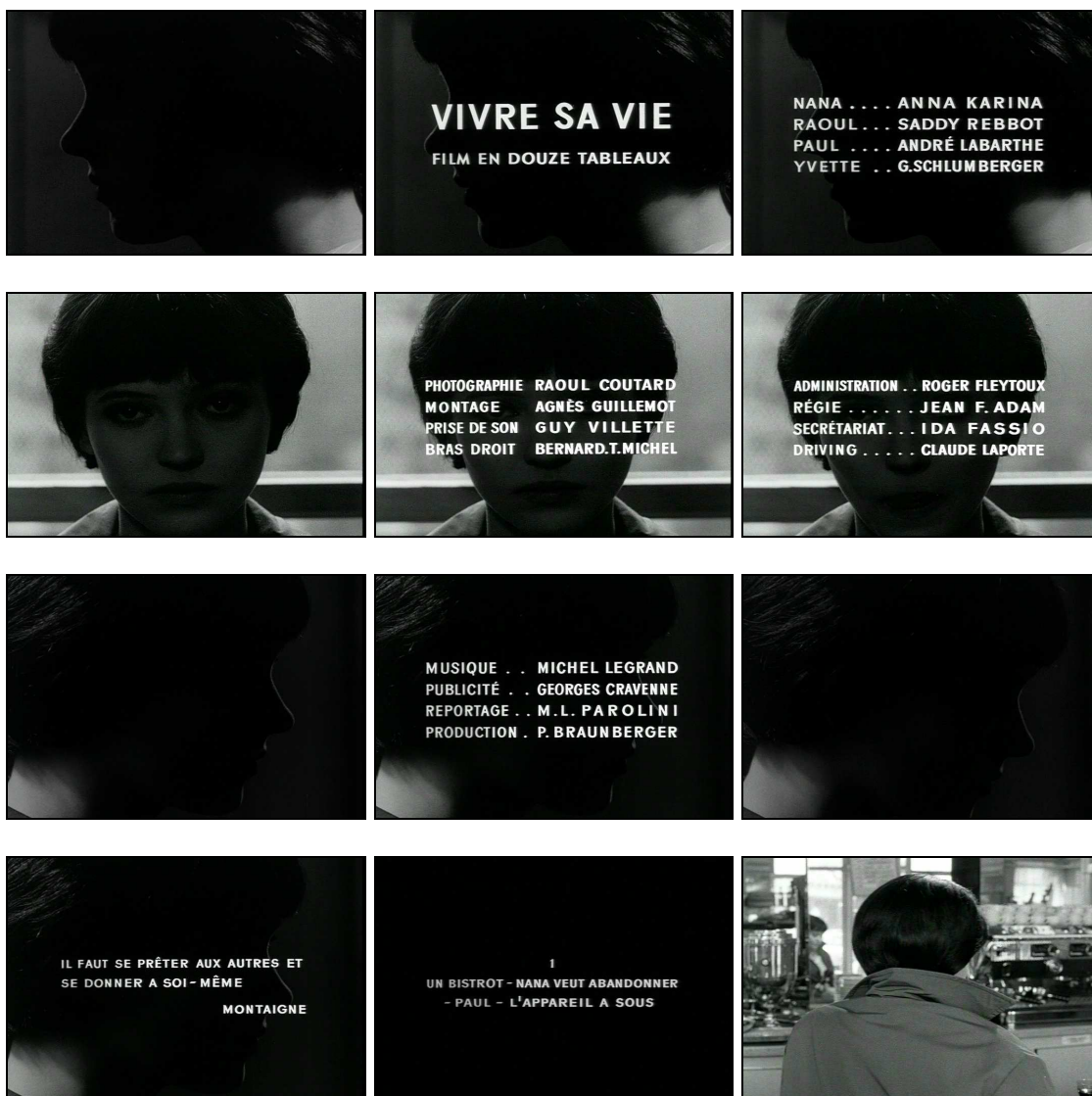
¹¹³ Dreyer, Carl Th., “Imaginación y color” (1955) en *Sobre el cine*, ed. Semana Internacional de cine de Valladolid, 1999, *Op. cit.*, 149.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Procedimiento muy utilizado por el cine japonés. Kurosawa es un ejemplo de la utilización de teleobjetivos para fusionar fondo y forma.

¹¹⁷ Dreyer, Carl Th., “Imaginación y color” (1955) en *Sobre el cine*, ed. Semana Internacional de cine de Valladolid, 1999, *Op. cit.*, 152.



Créditos de apertura + cartel CUADRO 1 + Primer plano de la película. Los títulos de crédito son una clara declaración de principios de lo que va a ser la estética y el tema del *film*: el retrato de Nana desde el exterior, a través de la abstracción, el primer plano y la atonalidad (figura expresiva desarrollada por la música atonal de Michel Legrand). Es importante el detalle del primer plano con que arranca Godard la película, el plano de Nana de espaldas y su rostro frontal reflejado, al fondo, en el espejo. Es importante porque tiene un fin estético deliberado: en los créditos nos la había mostrado desde los otros tres lados: primero, su perfil izquierdo; segundo, su frontal; y tercero, su perfil derecho. Con la parte posterior de Nana, Godard nos muestra los cuatro lados del rostro de Nana, los cuatro ángulos desde donde la va a retratar. Empezando de esta forma el *film*, Godard deja constancia de dos figuras estilísticas que van a ser una dominante: el contraluz de su rostro tendente a la abstracción acompañado de la música atonal de Michel Legrand, y la predominancia de la voz en *off* para intentar extraer, desde lo más profundo, el alma de Nana.



Cuadro 3. Al ver a su portera, Nana sale corriendo del pasillo (desrealizado en sombra) que conduce al patio interior de su casa.

Cuadro 3. Exterior e interior del cine. En la parte inferior derecha del segundo fotograma, Nana mira la mano que la acaba de abrazar. La mano pertenece al hombre que la ha invitado al cine porque ella no tenía dinero. Este detalle es prácticamente imperceptible debido a la casi absoluta abstracción.



Cuadro 4 y Cuadro 12. Los tres primeros fotogramas pertenecen a la declaración de Nana ante el policía, y los tres siguientes al momento en que el joven lee un fragmento de “El retrato oval” de Poe a Nana y ambos se funden en un abrazo declarándose su amor. Ambos ejemplos están dentro de una estética abstracta con ecos de un claroscuro expresionista.

El primer plano

Si por algo se recuerda “La pasión de Juana de Arco” es por los primeros y primerísimos planos que radiografían la geografía facial del ser humano: desde la crueldad sádica hasta el sufrimiento compasivo, desde la humillación acusadora hasta la nobleza humillada.

Según Dreyer la intención de utilizar los primeros planos era para comunicar al espectador la misma carga e intensidad emocional que padecía Juana de Arco. “No había otra solución (...) que poner primeros planos tras las respuestas. Cada pregunta, cada respuesta exigía naturalmente un primer plano (...) el resultado era que el espectador acusaba el mismo impacto que Jeanne recibiendo las preguntas y la tortura que recibía ella. Y, de hecho, mi intención era obtener este resultado”¹¹⁸.



¹¹⁸ Gómez García, Juan Antonio, *Carl Theodor Dreyer*.ed. Fundamentos, Madrid, 1997, p. 126 (Nota al pie de página proveniente de “Entre tierra y cielo” p. 22-23).



El rostro como el espejo más sincero del alma.

Tanto Dreyer como Godard utilizan el primer plano del rostro convencidos en que el rostro humano actúa como revelador de una interioridad oculta y profunda que tiende a emanar un halo de verdad. Ya Godard lo expresaba a través del personaje de Bruno Forestier en *Le petit soldat* (1960) (interpretado por Michel Subor), cuando dice a Verónica Dreyer (interpretada por Anna Karina) mientras la está fotografiando: “Cuando se fotografía un rostro, se fotografía el alma que hay detrás”.



A lo largo de toda la película la cámara de Raoul Coutard retrata la fisonomía del rostro de Anna Karina desde todos los ángulos.

Eugène Delacroix decía que lo que hay que comprender de la persona o del objeto que se dibuja es, sobre todo, el espíritu que se esconde en su interior¹¹⁹.

Jacques Aumont, en el capítulo tercero “El rostro en primer plano” de su libro “El rostro en el cine”, expone las teorías del crítico y teórico húngaro Bela Balázs y del teórico y cineasta francés Jean Epstein respecto a la revelación del rostro en primer plano: Balázs apela a la invisibilidad y a la manifestación del alma a través del rostro: “Así la mímica del rostro tiene también la posibilidad de expresar lo no mostrado, e,

¹¹⁹ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1998, p.34.

*igualmente, de manifestar, entre sus rasgos, lo invisible*¹²⁰. Y Epstein sostiene la tesis de que la imagen fílmica, a través de la fotogenia que amplifica lo que muestra (de la misma forma que el pensamiento aumenta aquello sobre lo que reflexiona), es un revelador de la psicología, de la moralidad y del espíritu de la fisonomía retratada.

El rostro es capaz de reflejar el alma a través de la captación de la cámara cinematográfica. Dreyer y Godard dan dos ejemplos distintos de captación del rostro en sus películas para extraer el alma de sus dos mujeres: Dreyer enseña el rostro de Falconetti limpio ante su interpretación, siendo el espectador testigo de cada uno de sus gestos y de lo que cada uno de ellos expresa. Es el rostro en primer plano puesto a la luz del sentimiento. Godard suma a este procedimiento el contraluz.

Una dominante al retratar el rostro de Nana, es la utilización del contraluz en los momentos en los que está padeciendo una mayor carga emocional en su vida, ya sea por su desesperada situación, como por una situación optimista causada por el encuentro del amor. En estos momentos Godard ennegrece su rostro, impidiendo visualizar la geografía facial de Nana, pero lo acompaña a través de la voz (*in, over y off screen*)¹²¹ y de la música atonal de Michel Legrand para intentar extraer ese alma que quiere retratar. En estos momentos, la figura lingüística que cobra mayor protagonismo es la voz y la música. Ambas acompañan a una imagen abstracta (el rostro de Nana en negro) creando Godard, de esta forma, un paralelismo entre la cualidad intangible e inefable de la voz y la música con lo intangible del alma. Es decir, para intentar expresar el alma Godard usa la suma de la abstracción (a través de la imagen a contraluz) y de un elemento intangible, invisible e inefable (la voz y la música).



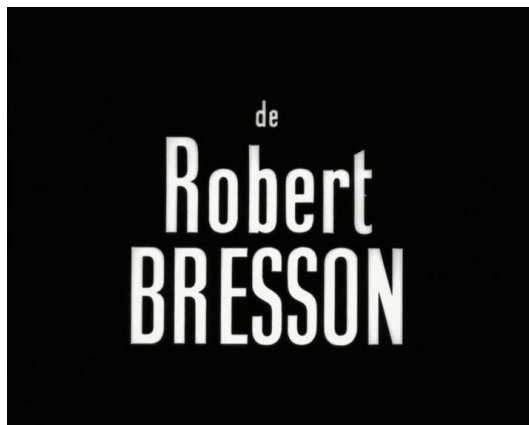
¹²⁰ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 89.

¹²¹ Estos dos aspectos de la voz (cuadro 4 y 12) se ilustran y se desarrollan con más amplitud en el apartado dedicado al intertexto de "Pickpocket".



1. Los créditos de apertura: contraluz del rostro con la música atonal de Michel Legrand. **2.** CUADRO 4: Nana, desesperada, toma declaración ante el policía antes de hacerse prostituta. Protagonismo de su voz (*in*) y, al final del cuadro, empieza a sonar la melodía principal de Legrand. **3.** CUADRO 10: Último plano del cuadro: Nana, hecha una profesional, se queda pensativa dentro de una habitación de hotel con otra prostituta y un cliente que le había propuesto hacer un trío. Suena la música de Legrand. **4 y 5.** CUADRO 12: La voz (*over*) de Godard lee el texto de “El retrato oval” mientras se muestra el rostro claroscuro de Nana y suena la música. **6.** CUADRO 12: La música atonal acompaña el momento en el que Nana y el joven manifiestan su amor y Nana expresa su intención de comunicar a Raoul que quiere abandonar el mundo de la prostitución.

9. 3. 4. *Pickpocket*¹²² (1959) de Robert Bresson



“Vivir su vida” está hecha bajo la influencia ineluctable de “Pickpocket” (1959) de Robert Bresson que, a su vez, es una declaración consistente de los rasgos estilísticos del universo bressoniano, condensados en su celeberrimo libro “Notas sobre el cinematógrafo” en forma de aforismos, sentencias o pensamientos que abrigan el *corpus* filosófico y visual de la definición del cinematógrafo vista por Bresson.

En este apartado desarrollo los procedimientos que Bresson utiliza en “Pickpocket” (y en extensión en toda su filmografía) para concretar visualmente su universo y para demostrar que Godard también los utiliza, deliberada e intertextualmente, en “Vivir su vida”. Entre ellos se encuentran:

- La fragmentación.
- La repetición.
- Los “espacios resucitados”.
- La abstracción.
- La elipsis.
- La utilización de la voz (*voice over*).
- El tema de la predestinación.

LA FRAGMENTACIÓN

El primer pensamiento que empieza en la parte “De la fragmentación” de las “Notas sobre el cinematógrafo” dice que la fragmentación “*es imprescindible si no se quiere caer en la REPRESENTACIÓN. Ver los seres y las cosas en sus partes*”

¹²² “Pickpocket” (1959) es el quinto largometraje de Bresson de los trece que realizó.

*separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia*¹²³. La fragmentación es uno de los rasgos estilísticos esenciales de la poética bressoniana: la fragmentación del espacio y de los seres en partes independientes y autónomas, pero carentes de una autonomía significativa coherente hasta que no se pongan en relación unas partes con otras a través del montaje. De esta forma, a través de la captación fragmentaria de lo real por el cinematógrafo de imágenes y sonidos insignificantes y, posteriormente, a través de la combinación y composición de las mismas imágenes con otras imágenes insignificantes, Bresson busca la revelación de una verdad latente que el cinematógrafo es capaz de reflejar. Santos Zunzunegui dice sobre el procedimiento bressoniano que *“se trata de proceder a anestesiar las propiedades de lo real (mediante procedimientos como la “fragmentación” y la “repetición”) para, vaciando a las imágenes de todo contenido intrínseco, dejarlas disponibles para ulteriores operaciones de yuxtaposición y combinación”*¹²⁴.

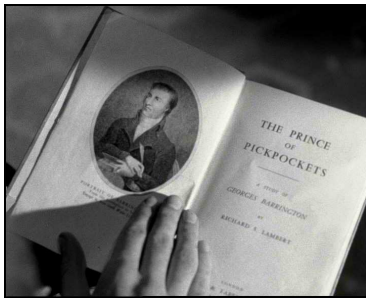
“Pickpocket” abre la película con un texto introductorio y con una mano que escribe lentamente, a pluma, en una hoja de un cuaderno (rasgo constante del sistema de Bresson ya utilizado en *Journal d'un curé de champagne* (1951)). Es la mano de Michel (Martin Lassalle), que “interpreta” (Bresson no le gustaba llamar a sus intérpretes actores sino modelos) a un joven escritor que se convierte voluntariamente en carterista para recuperar el orden natural de un mundo a través de la inversión de los elementos.

A lo largo del *film* esta mano escribiente aparece en cuatro momentos. Con estos insertos Bresson estructura la narración y ayuda a comprender, junto a la voz en *off* extradiegética que corresponde a lo que Michel está escribiendo, que las imágenes que el espectador está presenciando son una rememoración de las vivencias del joven escritor al introducirse voluntariamente dentro del mundo de los carteristas. Michel actúa influenciado por el libro “The prince of pickpockets” a *story of* Georges Barrington escrito por Richard S. Lambert y por su teoría de invertir los elementos de un mundo que está al revés: que gente beneficiosa y útil para la sociedad desobedezca la ley y, de esta forma, pueda devolver a este mundo invertido su orden natural. Su periplo le lleva a Milán, a Roma, a París y vive dos años en Londres. Cuando regresa a París es capturado. Se deduce que esa mano escribiente escribe desde su presidio en la cárcel. A pesar de estar entre rejas, Michel gana la experiencia de haber sido capaz de llevar a la práctica su teoría a través de la

¹²³ Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora ediciones, Madrid, 1997, p. 73.

¹²⁴ Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, ed. Cátedra, colección Signo e imagen/cineastas, Madrid, 2001, p. 50.

emulación de las peripecias de Georges Barrington y gana la seguridad del amor de Jeanne.



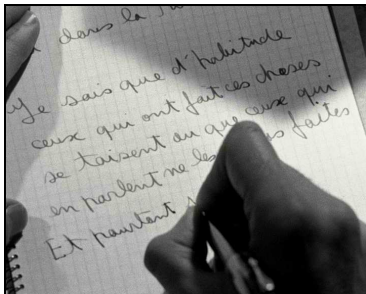
El libro "The prince of pickpockets" basado en las peripecias de Georges Barrington.



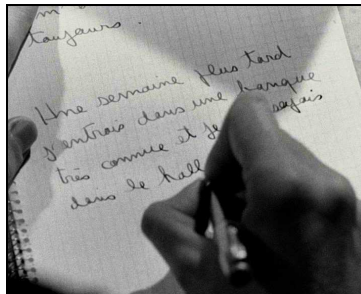
Michel regresa a París después de dos años en Londres.



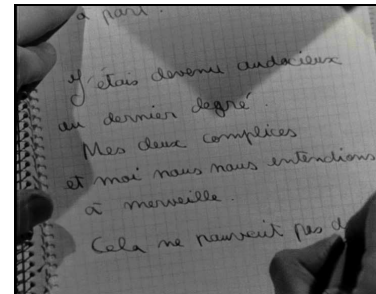
Plano final del film. Michel: "Oh, Jeanne, para llegar hasta ti, qué extraño camino tuve que tomar".



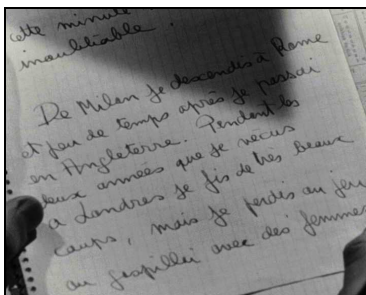
1. Primer plano del film, después de los títulos de crédito: 00:02:00. Voz Michel: "Sé que quienes cometieron estos actos se callan o quienes hablan de ello no los cometieron. No obstante yo los cometí".



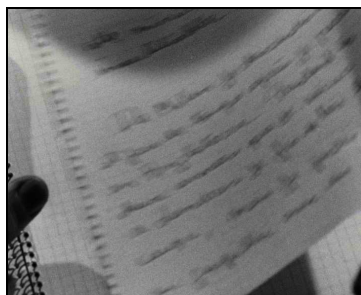
2. 00:28:04. Voz Michel, después de la muerte de su madre: "Una semana después, entré en un banco y me senté".



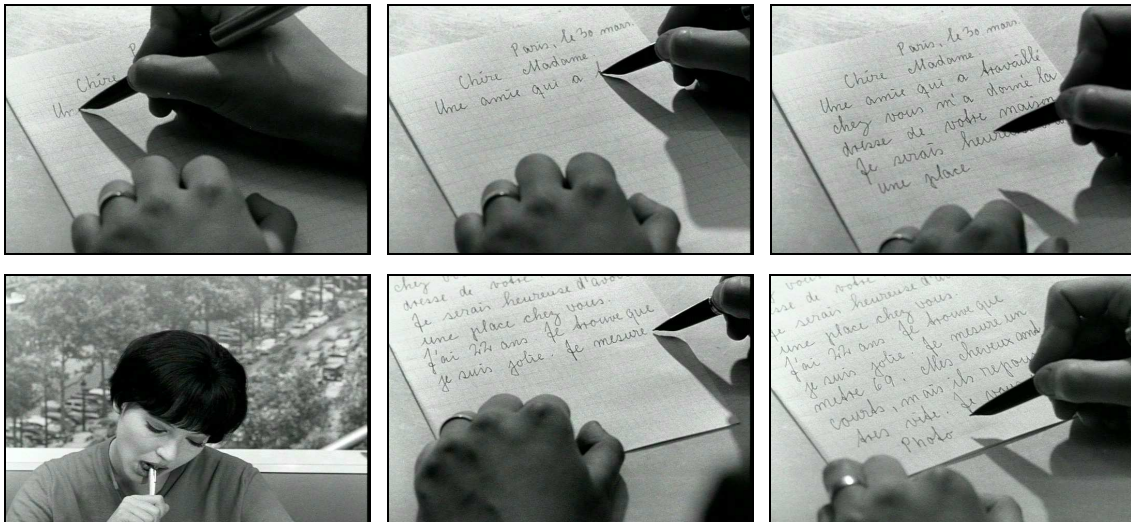
3. 00:43:20. Voz Michel: "Me había vuelto audaz en sumo grado. Me llevaba muy bien con mis cómplices. No podía durar".



4. 0:1:00:25. Voz Michel: "De Milán bajé a Roma y después pasé a Inglaterra. Durante esos dos años en Londres di golpes estupendos. Pero perdí casi todo en juego o con mujeres. Me encontré en París sin rumbo, con los bolsillos casi vacíos".

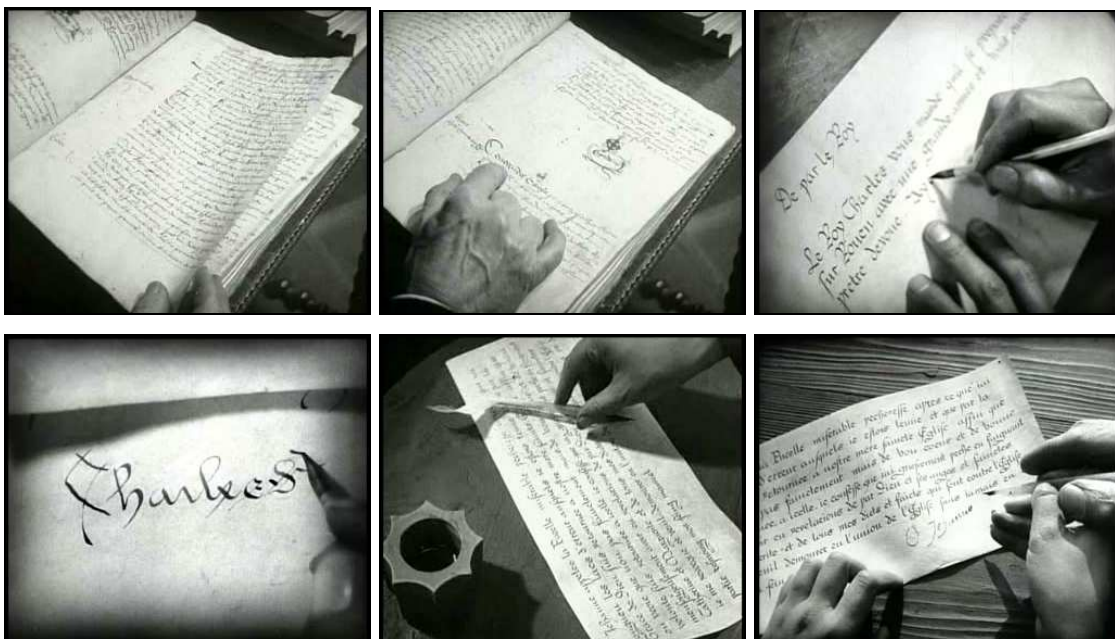


Godard alude intertextualmente a estos planos de la mano escribiendo de Martin Lasalle cuando comienza el CUADRO 7 con las manos de Nana escribiendo una carta de presentación a una *madame*, amiga de Yvette, para que la acoja en su prostíbulo, describiéndole sus intenciones y sus características físicas:



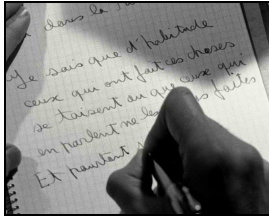
CUADRO 7. Texto de la carta escrito por Nana con caligrafía infantil: “Querida señora. Una amiga mía que trabajó en su casa me ha dado su dirección. Me gustaría trabajar en su casa. Tengo 22 años. Creo que soy bastante bella. Mido 1’69. Llevo el pelo corto, pero crece rápido. Le envío mi fotografía”.

Es curioso reseñar la coincidencia con los primeros planos de manos escribientes que salen en “La pasión de Juana de Arco”. Parece simple casualidad pero, dentro del estudio que nos ocupa, no se podría pasar por alto hacer referencia a ellos.



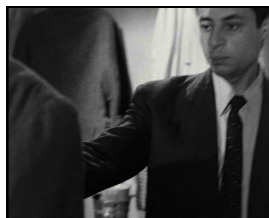
1 y 2. Principio del filme en donde unas manos hojean el libro real en el cual está escrito el juicio a Juana de Arco, alternándose con unos carteles que lo explican: “En la Biblioteca de la Cámara de los diputados en París se conserva uno de los más extraordinarios documentos de la historia mundial: el diario de las sesiones del juicio a Juana de Arco, juicio que terminó con su muerte (...) Las preguntas de los jueces y las respuestas de Juana fueron transcritas al pie de la letra. Leyéndolas, descubrimos a la auténtica Juana, no a la Juana de armas, sino a la sencilla y humana, una joven muchacha que murió por su país, y somos testigos de un drama sorprendente: una joven, piadosa muchacha enfrentada a un grupo de teólogos ortodoxos y poderosos jueces. De aquí se pasa a la narración visual del juicio. **3 y 4.** Redacción apócrifa de la carta del Rey Carlos dirigida a Juana para que abjure de su posición de ser la enviada de Dios, e imitación de la firma del rey. **5.** Juana niega a firmar su abjuración. **6.** Juana firma la abjuración después de ser interrogada en un cementerio frente al pueblo movida por el automatismo del desamparo.

Una dominante de “Pickpocket” son los inolvidables primeros planos de los movimientos de unas manos que bailan con lentitud y maestría en busca de la cartera ajena. Desde el principio de la película, en el hipódromo, las manos juegan un papel principal en el desarrollo del filme.

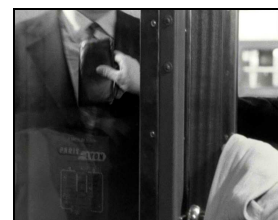


Primer plano de la película: las manos de Michel escribiendo. **Segundo plano de la película:** las manos de la señora a la que Michel va a robar minutos más tarde da dinero a su acompañante para que apueste. El dinero lo saca del bolso que será víctima del hurto de las manos de Michel. Comenzar así es una clara declaración de principios de las principales dominantes estéticas del film (Voz en off extradiegética del narrador y fragmentación a través de primeros planos de manos).

A medida que avanza la película el espectador es testigo de la evolución de los movimientos de las manos de Michel hasta conseguir una ejercitación impecable para la consecución del hurto de carteras, relojes y dinero en cualquier situación. Al final un policía le pone una trampa y las manos de Michel no pueden resistirse a atrapar el anzuelo, provocando que esas manos que antes vimos libres, danzantes y delictivas sean capturadas y esposadas por la mano del policía en el hipódromo.



El mentor de Michel y futuro compañero de hurtos, le enseña en la cafetería los trucos de un aventajado *pickpocket*.



Uno de los muchos hurtos cometidos dentro del tren

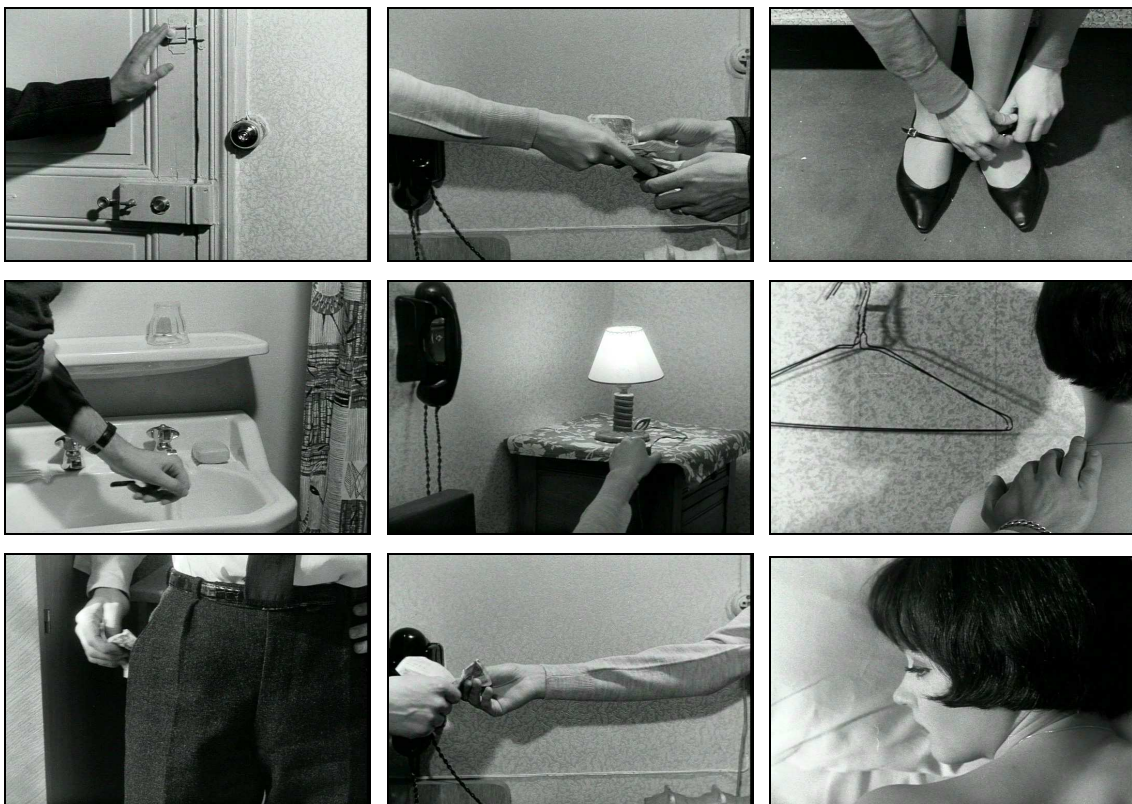


El último intento de hurto de Michel, antes de ir a la cárcel, es anulado por un policía que le esposas sus manos.

La primera vez que Godard alude en *Vivre sa vie* a estos planos de manos es en el CUADRO 5 cuando Nana, después de aceptar irse con su primer cliente y meterse en la habitación de un hotel para ejercer la prostitución, el cliente se mete la mano en el bolsillo para pagarla. Un plano de la mano que remite sin duda alguna a los planos bressonianos que se caracterizan por una ralentización en la ejecución del movimiento. Este plano es el pistoletazo de salida porque en el CUADRO 8, en el montaje sobre la evolución de Nana en el mundo de la prostitución callejera y parisina, Godard introduce varios planos de este tipo intercambiándose dinero para efectuar el pago del subcontrato sexo por dinero; además de manos apagando y encendiendo las lámparas de las habitaciones de los hoteles, o manos lavándose con jabón para realizar con higiene el acto sexual o para limpiarse tras haberlo efectuado.



CUADRO 5. La mano del primer cliente de Nana se la mete en el bolsillo para pagarla.



CUADRO 8. El ascenso de Nana en el mundo de la prostitución hasta hacerse una profesional se realiza a través de un montaje fragmentado de primeros planos que son una clara evocación intertextual al recurso utilizado en "Pickpocket".

LA REPETICIÓN

La repetición es otro procedimiento complementario a la fragmentación necesaria para plasmar el universo bressoniano y que ayuda a percibir el retorno a espacios, acontecimientos y comportamientos antes percibidos, y que según Santos Zunzunegui no puede obviarse el parentesco a músicos como Antón Webern o a pintores como Theo van Doesburg o a Piet Mondrian cuyo arte se basa *“en un número extremadamente limitado de elementos (los colores primarios) y de su geometrización en una rejilla susceptible de ser sometida a una serie de modulaciones que desembocan en (...) una serie de rigurosas variaciones (...) que instauran una verdadera dialéctica entre la identidad y la diferencia, destinada a revelar (...) el aspecto interno que se vislumbra a través de la superficie de las cosas”*¹²⁵.

La repetición en “Vivir su vida” tal como la concibe Bresson, se manifiesta más a través de la música atonal de Michel Legrand y de los primeros planos de Nana a contraluz. La música acompaña a los planos del rostro de Nana para intentar expresar el interior que se esconde dentro, arrancarlo y sacarlo hacia fuera, hacia el exterior.



Nana, a contraluz, un recurso repetido durante toda la película para intentar expresar, a través de la música y de la voz en *off*, el alma que se esconde en su interior.

LOS ESPACIOS RESUCITADOS

Otra de las figuras estilísticas de Bresson y muy recurrente en “Pickpocket” es lo que he denominado los “espacios resucitados”, que son espacios vacíos, muertos, que toman vida por el movimiento de un cuerpo que aparece y desaparece de dicho

¹²⁵ Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 64.

espacio. Espacios que fotográficamente tienden a la abstracción porque carecen de un significado concreto hasta que un personaje entra en dicho espacio y, a través de su movimiento de entrada y salida, lo concreta cobrando significado e identidad, enfatizando la dimensión formal del *film* y recurriendo a su vez a otra figura que acompaña a este procedimiento bressoniano: la pausa o la detención en la contemplación de dicho espacio durante unos segundos antes y unos segundos después de que la acción haya empezado y terminado por la acción del personaje (técnica muy recurrente también en otros cineastas como Dreyer y, sobre todo, japoneses como Ozu, Mizoguchi o Naruse). Santos Zunzunegui dice al respecto: *“Detención contemplativa sobre un espacio vacío (...) en el cine de Bresson proliferan esos “espacios intermedios”, esos lugares de paso (puertas, ventanas, pasillos, escaleras forman las “especies de espacios” privilegiados) en los que los cuerpos aparecen y desaparecen, se inscriben para borrarse a continuación, sin dejar otra huella de sus pasos que el vacío, que el lugar mismo en su brutal opacidad”*¹²⁶.

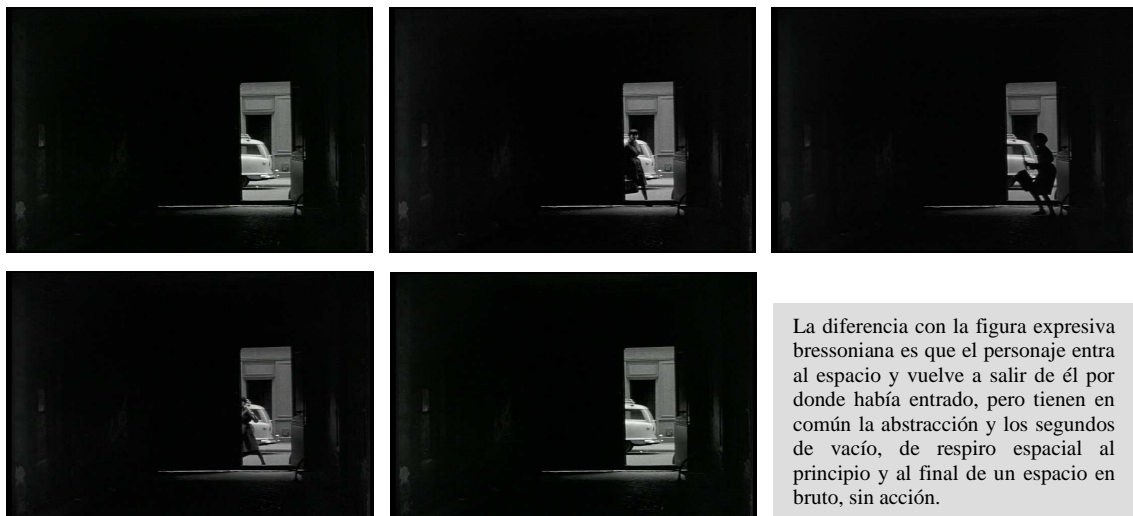


Fotogramas correspondientes al principio de la película, después de que a Michel le arresten dos policías fuera del hipódromo. Las imágenes muestran el recorrido que hace Michel desde que sale de la comisaría hasta que llega a la habitación en donde duerme. El espacio, tendente a la abstracción, se concreta y cobra significado a través del movimiento de entrada y salida del personaje. Una vez que sale, el plano se queda estático, suspendido, respirando, durante muy pocos segundos.

¹²⁶ Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, ed. Cátedra, colección Signo e imagen/cineastas, Madrid, 2001, p. 63.

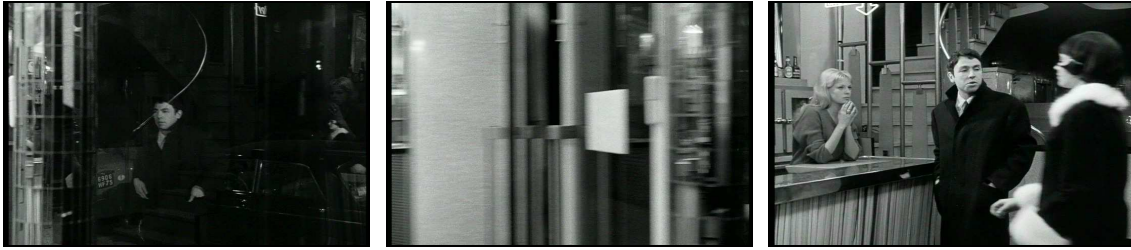
Este rasgo estilísticos se encuentra en “Vivir su vida” en tres ocasiones, pero cada una variando en algún aspecto:

- CUADRO 3: Nada más empezar el CUADRO 3 se ve a contraluz un trozo de una calle a través de una puerta que conduce al patio interior del edificio en donde vive Nana. La fotografía tiende a la abstracción ya que está prácticamente entera en color negro. El espacio vacío cobra vida cuando vemos a Nana entrar y salir por la puerta repetidas veces ante la amenaza de encontrarse con la portera.



- CUADRO 9: Al principio de este cuadro se nos enseña un espacio vacío, oscuro y apático, inconcreto y vago, que cobra vida y se revitaliza con el movimiento de dos personajes, Nana y Raoul, tornando de la abstracción a la concreción espacial. A diferencia del rasgo bressoniano en donde el espacio normalmente está encuadrado en plano fijo, aquí hay una panorámica que nos invita a acompañar a los personajes hacia otro espacio (barra de un bar), invalidando la segunda parte de la técnica (la suspensión del espacio) después de que los personajes hayan salido del mismo.





Raoul aparca el coche y sale junto a Nana. Entran a un bar en donde en la planta de arriba se reúne la banda de Raoul.

- CUADRO 10: Otro ejemplo del procedimiento bressoniano es cuando Nana va en busca de otra prostituta para ofrecerle hacer un trío ante la demanda de su cliente. Se muestra a Nana en el interior del hostel abriendo y cerrando puertas, revitalizando los diferentes espacios por los que circula y entrometiéndose en la consumación del servicio de otras prostitutas con sus clientes.



Nana abriendo y cerrando puertas a través del pasillo de un hotel caracterizado por sus paredes desérticas y abstractas. La apertura de las puertas nos muestra la intimidad de otros clientes desde fuera. Desde el exterior, el espectador asume el rol de *voyeur* al ver la consumación de una relación sexual a través de la puerta que, al abrirse, deja ver el interior de la habitación.

LA ABSTRACCIÓN

Como ya se ha ejemplificado antes, la abstracción es otro de los atributos del estilo bressoniano que también se da en “Vivre sa vie”. Santos Zunzunegui,

refiriéndose al arte de Van Doesburg, de Mondrian, de Webern y por extensión de Bresson, y recogiendo la idea y las palabras de Jean-Francois Lyotard, señala que los procedimientos de estos artistas consisten en presentar lo impresentable por medio de la abstracción más rigurosa, intentando hacer ver que *“hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver”*¹²⁷.

Mientras Bresson hace corpórea la abstracción a través de la desnudez del espacio, reduciéndolo a sus partes esenciales y resaltando la predominancia de la blancura espacial (procedimiento muy utilizado en Dreyer y Ozu), Godard lo hace a través de la simplificación de la puesta en escena, en especial a través del contraluz: contraluz de espacios y contraluz de personajes, sobre todo del rostro de Anna Karina, enfatizando visualmente el tema de la película sobre el interior y el exterior de las cosas (lo que se ve y lo que no se ve, la luz y la sombra).



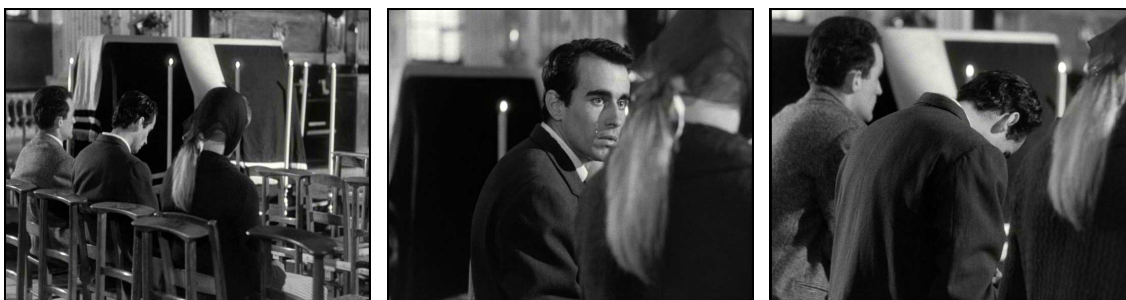
Los créditos de apertura son una deliberada declaración de principios de la estética del *film*: PRIMER PLANO + ABSTRACCIÓN + MÚSICA ATONAL para hacer el retrato de Nana.

LA ELIPSIS

La elipsis es otro procedimiento del estilo de “Pickpocket” y, en extensión, del estilo bressoniano, pero son elipsis que, al igual que su estilo narrativo, están dominadas por su quiescencia ascética.



¹²⁷ Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 65. Las palabras en cursiva pertenecen a Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 21.

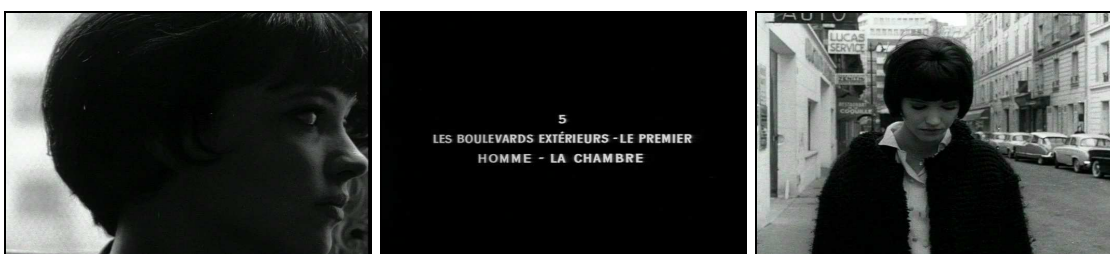


Elipsis en “Pickpocket”: La muerte de la madre de Michel. Es una elipsis que puede amoldarse a los cánones narrativos clásicos: el hijo con la madre moribunda en la cama y, la siguiente escena, el hijo rezando en la iglesia su muerte. Pero Bresson lo expresa a través de un minimalismo sacro, mostrando siempre al personaje de Michel. Cualquier película de narrativa clásica, para hacer más evidente la muerte, habría contextualizado con mayor detalle el posicionamiento del personaje de Michel en la iglesia, mostrando, por ejemplo, la tumba de la madre frente a la sacristía o introduciendo la tumba dentro de un nicho. Bresson, a pesar de estar mostrando un momento de paroxismo emotivo (la madre moribunda y el hijo llorando su muerte), su estilo (interpretación, puesta en escena, montaje, banda sonora) anula cualquier tipo de ostentación emotiva frenando la empatía del espectador.

Al contrario que en la narrativa clásica en donde la utilización de la elipsis sirve para no romper el ritmo causal y psicológico del protagonista, es decir, para que las tramas evolucionen con sentido y claridad, en “Vivir su vida” su utilización es a la inversa: rompe la causalidad de la acción de la protagonista, anula los encadenamientos dramáticos y anestesia el psicologismo de la acción, creando bruscas fusiones entre las secuencias que une.



Del CUADRO 3 al CUADRO 4. Las elipsis que eluden más información son las que transitan cada uno de los cuadros. Al final del CUADRO 3, Nana se va con un periodista que le ofrece hacerse unas fotos de desnudos que la ayudarán a introducirse dentro del mundo del cine. Nana se va con él. De aquí Godard pasa al CUADRO 4, en donde Nana toma declaración al ser denunciada por una vieja que le acusa de querer robarle 1000 francos. Es una elipsis carente de causalidad, al contrario que la de Bresson ante la muerte de la madre de Michel.



Del CUADRO 4 al CUADRO 5. Con una elipsis, transitada por el cartel que anuncia el cambio de cuadro, la vida de Nana pasa, de tomar una declaración desesperada en una comisaría, a deambular por una calle en donde se ejerce la prostitución. Poco después, Nana aceptará irse con su primer cliente.

LA UTILIZACIÓN DE LA VOZ

La *voice over* es uno de los recursos más utilizados en la filmografía de Bresson. “Pickpocket” comienza con una *voice over* de lo que está escribiendo el protagonista y es la que va estructurando toda la narración desde el principio hasta el final. La voz en *off* es un recurso constante y esencial en “Vivir su vida” para intentar expresar el tema de la película, tema que viene presentado en las palabras de Paul (André S. Labarthe), al final del CUADRO 1 cuando está jugando al pin-ball con Nana y le dice una frase de una niña de ocho años alumna de su padre: *La gallina tiene exterior e interior. Sin el exterior queda el interior. Si quitamos el interior, vemos el alma*. Ese es el reto de Godard en esta película: mostrar el alma de su protagonista, de Nana.

Bresson apunta en uno de sus aforismos de las “Notas”: *La voz: “alma hecha carne. Trabajada como en el caso de X, ya no es ni alma ni carne. Instrumento de precisión, pero instrumento aparte”*¹²⁸. La voz de los modelos de Bresson es una voz antidramática que no interpreta el texto, sólo lo dice a través de un automatismo que pretender abordar el lado espiritual e invisible que la realidad esconde y que el cinematógrafo puede ser capaz de desvelar.

En “Vivir su vida” Godard ya deja constancia en el CUADRO 1 de la importancia que va a tener la voz en el *film* creando una disyunción entre la imagen y el sonido, incomodando al espectador al hacerle testigo de dos masas corporales que están de espaldas y de la que sólo escuchamos sus voces. De esta forma obliga al espectador a escuchar más que a ver, a escuchar las palabras de dos seres en descomposición afectiva, y dejando constancia del procedimiento que más tarde va a repetir.

Santos Zunzunegui señala respecto a la utilización de la voz en Bresson que tiene la función de hacer visible (audible) el mundo interior de los personajes. Refiriéndose al cura de *Journal d'un curé de champagne* (1951) dice que *“la voz del cura de Ambricourt, en tanto que proviene de su interior, tiene la virtud de hacer tangible, para los espectadores, aquello que no puede ser escuchado por pertenecer al reino del secreto. Oyendo aquello que no puede ser oído, no nos situamos solamente en una posición privilegiada, en términos narrativos, sino que (y esto es lo verdaderamente “trascendental”) accedemos a aquello de lo que la escritura o el rostro no son más que índices: lo invisible”*¹²⁹. Esta intención de mostrar el lado invisible de

¹²⁸ Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora ediciones, Madrid, 1997, p. 53.

¹²⁹ Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, ed. Cátedra, colección Signo e imagen/cineastas, Madrid, 2001, p. 114

las cosas (Godard lo declara abiertamente a través de las palabras de Paul sobre la gallina, es decir, mostrar el alma de Nana) se materializará tanto en Bresson como en Godard a través de la voz en tanto materia invisible y fónica que proviene del interior de las personas.

Tres momentos de la película que pueden servir como ejemplo de la predominancia de la voz sobre la imagen para concretar y enfatizar el interior del personaje de Nana, son:

- CUADRO 1: Paul y Nana de espaldas sentados en la barra de un bar. La voz cobra todo el protagonismo dejándonos ser testigos de la intimidad de esos dos personajes.



La presentación y caracterización de los personajes se establece, únicamente, a través del diálogo. Durante toda la conversación permanecen de espaldas. La voz cobra el protagonismo de la escena y obliga al espectador a prestar más atención a lo que dicen que a las propias imágenes. Además también otorga al espectador un rol de *voyeur*, como si estuviera tomando un café al lado de la pareja y escuchando una conversación repleta de intimidades.

- CUADRO 4: Nana tomando declaración por la denunciada de una vieja que la acusa de intentar robarle 1000 francos. El rostro de Nana permanece a oscuras, a contraluz, resaltando más la importancia de lo que dice, que de lo que vemos. El espectador es testigo de la desesperada situación de Nana a través de su testimonio al policía. Su voz expresa un momento interior de verdadera desesperación.



Anna Karina interpreta en esta secuencia a través de su voz (*in*). El tono, el timbre y el volumen de su voz reflejan el padecimiento de su alma. Declara, en tono afligido, que se ha quedado sin casa y que no tiene dinero. El policía le pregunta que qué va a hacer. Nana le responde: “No sé...yo...quiero ser otra”. Al final del cuadro suena la música atonal de Michel Legrand que encabalgala con el principio del cuadro 5 en donde Nana camina por unas calles en donde se ejerce la prostitución.

- CUADRO 12: Mientras el joven lee el fragmento final de “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, el espectador ve el rostro de Nana mientras se escucha el relato en voz en *off*.

El cuento de Poe trata sobre un pintor que intenta hacer un retrato que refleje la esencia de su mujer. Al final del retrato, la mujer muere.



La voz (*over*) del joven leyendo está doblada por la voz de Godard. De esta forma, Godard le dedica expresamente el retrato del texto de Edgar Allan Poe a su mujer Anna Karina, mientras suena, al principio y al final de este cuadro, la melodía principal de Michel Legrand.

LA PREDESTINACIÓN

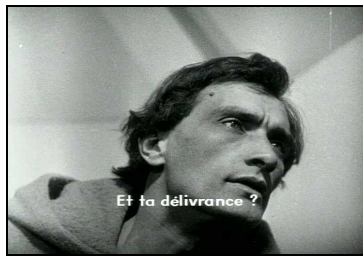
En cuanto al tema de la película también se puede encontrar un trasvase temático desde “Pickpocket” a “Vivir su vida”. Mucho se ha dicho sobre el contenido temático de las películas de Bresson: sobre el tema de la libertad y de la prisión, sobre la libre voluntad y la predestinación de sus personajes que se mueven por un determinismo latente que les conduce hacia un final irremediable. “Vivir su vida” es un ejemplo perfecto de esta temática de la libertad y el cautiverio acentuándose a través de la materia de la prostitución. Además la predestinación de la muerte de Nana está presagiada desde el principio hasta el final. Godard lo anuncia dando diferentes guiños a lo largo del *film*:

- CUADRO 1: Nana y Paul sentados en la barra de un bar hablando sobre su situación afectiva y sobre el nuevo tipo que acaba de conocer Nana. Paul le dice: *“No hables por hablar. No estamos en el teatro”*. Y Nana le responde: *“Nunca haces lo que te pido. Siempre quieres que sea yo, tú nunca. Estoy harta. Quiero morir. ¡En serio!”*.
- CUADRO 3: Durante la proyección de la película “La pasión de Juana de Arco”, Antonin Artaud, que interpreta al ordenanza Massieu, comunica a Juana que le espera la muerte en la hoguera. El final de la secuencia en el cine termina con el rostro de Nana cayéndosele las lágrimas y, a continuación, un

inserto del fragmento de la película de Dreyer en donde se muestra la pantalla en blanco con las palabras: *La mort* (la muerte).



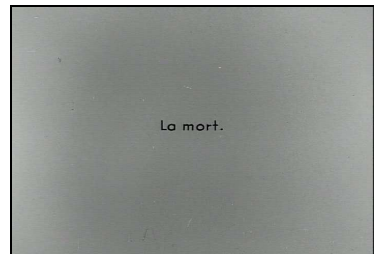
Exterior del cine que anuncia, con letreros de neón, la película *Jeanne D'Arc*.



Antonin Artaud, le pregunta a Juana: "¿Y tu libertad?".



Juana, con rostro mártir, le responde: "La muerte"



Los dos últimos planos dentro del cine: el rostro de Nana llorando, contagiado por el martirio que está padeciendo Juana de Arco, y el plano que anuncia el futuro que le espera a ambas: "La muerte".

- CUADRO 11: El filósofo Brice Parain le cuenta a Nana el relato de Porthos en donde la primera vez que pensó, murió. Brice Parain lo saca a colación por un comentario que le hace Nana en el que le expresa que muchas veces ella no sabe qué decir, que reflexiona antes de decir algo pero en el momento de tener que decirlo se siente incapaz de expresarlo (en este comentario subyace la idea de que pensar y reflexionar le provoca a Nana inmovilidad y estatismo). Por eso Brice Parain le cuenta el relato, porque lo mismo que le pasó a Porthos, le pasa a Nana. Porthos era un hombre grande y fuerte que no pensó en toda su vida. El día en que fue a poner una bomba y encendió la mecha, se puso a pensar. La bomba explotó y murió.
- CUADRO 12: Mientras el joven está tumbado leyendo el último fragmento de "El retrato oval" de Edgar Allan Poe, se ve el rostro de Nana mientras se escucha la voz en *off* del joven que predestina la muerte que le espera.



La voz del joven es doblada por la voz de Godard que le dedica el texto expresamente a Anna Karina: *“Esta es nuestra historia, un artista pintando el retrato de su mujer”*. El rostro de Nana se muestra en diferentes posiciones: a contraluz, con nitidez, fumando o pintándose los labios. Pero cuando la voz de Godard termina la lectura del texto, el rostro de Nana se funde a negro. De esta forma Godard ilustra visualmente lo que el texto está diciendo: la muerte de la mujer del retrato, relacionando el color negro con la muerte. *“Y el pintor quedó extasiado ante su obra, pero un minuto después, contemplándola aún, tembló, horrorizado. Y gritó con voz tonante: “¡En verdad, es la vida misma!”*. Se volvió a mirar a su bien amada: ¡estaba muerta!”

Nana, al igual que Juana de Arco, mueren, y con su muerte liberan su alma. De esta forma, siguiendo la tradición teológica, se connota la metáfora de la prisión¹³⁰, que va unida a la dicotomía cuerpo-alma. Con la muerte del cuerpo el alma es liberada de su celda. En “Pickpocket” también se da esta metáfora de la prisión pero invertida (siguiendo los principios existenciales de Michel relacionados con la inversión de elementos): para Michel la cárcel es su vida ordinaria y, con el delito y su captura, consigue en la celda, su libertad.

¹³⁰ La metáfora de la prisión es un tema recurrente en la filmografía de Bresson. Para ello véase: Schrader, Paul, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, ed. JC Clementine, Madrid, 1999, p. 114.

8. 3. 5. Bertolt Brecht

Desde *Vivre sa vie* (1962) hasta *Tout va bien* (1972), Brecht se convierte en una referencia cada vez más importante para Godard. Aunque *Vivre sa vie* no sea una película que se adapte a la estética formal e ideológica de los postulados brechtianos (tal como lo es *Tout va bien* que sigue a rajatabla la teoría del dramaturgo alemán), sí se pueden hallar ciertos rasgos que se ciñen al pensamiento de Brecht.

En una entrevista para *Cahiers du cinéma* realizada en 1962 a Godard le preguntaron por qué dividió el *film* en doce cuadros y su respuesta fue: *“En doce no lo sé, pero en cuadros sí; esto acentúa el lado teatral, el lado Brecht. Quería mostrar el lado ‘Aventuras de la señorita Nana de tal’. El final de la película también es muy teatral; era preciso que el último cuadro lo fuese más que todos los otros. Además, esta división se corresponde con el aspecto exterior de las cosas que debía permitirme expresar mejor el sentimiento interior, al contrario que ‘Pickpocket’ que está vista desde el interior. ¿Cómo mostrar el interior? Pues precisamente permaneciendo prudentemente fuera”*¹³¹.

Este apartado lo estructuro en dos partes principales:

- La relación de Brecht con el cine.
- Exposición de la teoría brechtiana y su aplicación a “Vivir su vida”.

BRECHT Y EL CINE

Martin Walsh en su libro *The brechtian aspect of radical cinema* apunta que la relación de Brecht con el cine se puede abordar desde diferentes áreas de investigación:

- a. El uso de material fílmico dentro de sus representaciones teatrales.
- b. La relación de Brecht con la industria cinematográfica, tanto en Alemania (a comienzos de los años 30) como en su exilio a Estados Unidos (en los años 40).
- c. La influencia de cineastas, sobre todo Eisenstein y Chaplin, en la formulación de la teoría brechtiana sobre el teatro épico.
- d. La influencia de los escritos de Brecht sobre una generación de cineastas a partir de los años 60.

¹³¹ Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S.Labarthe y Bertrand Tavernier, “Entretien avec Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma*, nº138, diciembre 1962, especial “Nouvelle vague”, recogidas en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca española, Madrid, 1999.

a. El uso de material fílmico

Brecht utilizaba fragmentos de películas dentro de sus obras teatrales. En el final de “Madre Coraje” proyectaba fragmentos de “Octubre” de Eisenstein y de “El fin de San Petersburgo” de Pudovkin. Esta inclusión de material fílmico no era debido a una necesidad narrativa sino para romper la linealidad del discurso y para que apareciesen como una interrupción, como una pausa, y para que el espectador adoptara una posición activa y reflexiva y no se dejara enajenar por el fluir de la historia. La misma función distanciadora tenía el uso de canciones, la introducción de carteles, plataformas móviles que dejaban ver al espectador los secretos del tramoyista y cualquier elemento dentro de la puesta en escena que tuviera una función expresiva.

b. La relación de Brecht con la industria cinematográfica

La relación de Brecht con la industria alemana en los años 30 se puede remontar a cuando en 1928 se estrena en Berlín “La ópera de los tres centavos” con música de Kurt Weill, siendo considerada como el inicio del teatro épico brechtiano. Destacó por cómo Brecht denuncia la hipocresía de una sociedad que margina social y económicamente a los individuos para más tarde erigirse en juez. La ambientación de la obra en un barrio de marginados, prostitutas y mendigos, la idea de un sindicato de delincuentes y el juicio al mítico “Mackie Navaja” sirvieron como fuente de inspiración a Fritz Lang para el film realizado en 1931, *M, el vampiro de Dusseldorf*. En 1930 G. W. Pabst llevó al cine “La ópera de los tres centavos” pero Brecht estuvo en total desacuerdo con la adaptación cinematográfica por considerar la puesta en escena romántica y denunció a la productora “Nero films”. La única obra cinematográfica en donde Brecht pudo materializar su estética fue *Kuhle Wampe* que fue realizada entre 1931 y 1932.

En su exilio americano, debido al hostigamiento de la Alemania nazi, Brecht escribió y colaboró en el mundo cinematográfico para subsistir y ganarse el pan. En 1941 llegó a los Ángeles y realizó junto a Fritz Lang *Hagmen Also Die*. Fue una experiencia desafortunada ya que no cuajaron los planteamientos estéticos de ambos y Brecht finalmente rechazó que pusieran su nombre en los títulos de crédito. A finales de 1947 fue interrogado por el Comité de Actividades Antinorteamericanas donde se declaró ignorante de haber influido política o artísticamente en la industria. Tras el giro de la política de McCarthy en noviembre de 1947, se instala en Berlín Oriental y allí formará su famosa compañía teatral “Berliner Ensemble”.

c. Influencia de Eisenstein y Chaplin

En 1929 Eisenstein y Brecht coincidieron en Berlín cuando el cineasta y teórico soviético visitó la ciudad alemana. Eisenstein le mostró fragmentos de su película “El acorazado Potemkin” que Brecht introduciría más tarde en la dirección escénica de “Madre Coraje”.

Brecht admiraba a Chaplin, sobre todo por tres aspectos: por la crítica social de sus películas; formalmente por la estructura narrativa episódica y, por la interpretación gestual que había modelado, que le sirvió como fuente de inspiración para el desarrollo de su teoría sobre el *gestus* interpretativo, elemento imprescindible dentro de su teoría sobre el distanciamiento.

d. Influencia de Brecht la generación de los 60.

En 1960 *Cahiers du cinéma* dedicó un número especial a Bertolt Brecht, dando el pistoletazo de salida a la teoría del dramaturgo alemán que dominaría la tendencia izquierdista, heterodoxa y distanciada de la teoría cinematográfica a finales de los sesenta y principio de los setenta (Jean-Louis Comolli, Peter Wollen, Colin MacCabe) y que se diseminaría por las miradas rupturistas de multitud de cineastas (Godard, Welles, Resnais, Duras, Rocha, Straub-Huillet, Makavejev, Fassbinder, Alea, Tanner, Oshima, Sen, Ghatak, Herbert Ross o Haskell Wexler). Ya en 1956 Roland Barthes y Bernard Dort avivaron el fuego brechtiano con un ensayo que elogiaba la dramaturgia de Brecht al asistir a la representación de “Madre Coraje” del Berliner Ensemble en el Teatro de las Naciones de París.

A partir de mayo del 68, cuando Godard adopte un cine político y militante, las bases teóricas de Brecht serán un punto de referencia ineluctable en todas sus realizaciones, acentuándose con rigor discipular en su etapa con el colectivo Dziga Vertov.

LA TEORÍA BRECHTIANA EN “VIVIR SU VIDA”

Brecht quería entender con su “teatro épico” un teatro que quisiera participar con sus propios medios específicos en el proceso de transformación de la realidad social y, en consecuencia, del hombre. Un teatro que sirviera como instrumento de comunicación y elaboración de cultura, y con una función política en donde el espectador fuera parte activa en el proceso de producción. Para ello Brecht, partiendo de la teoría marxista, consideraba la realidad en constante contradicción, urdida por una tensión dialéctica y alejada completamente del retrato naturalista y unívoco que dejaba ver el teatro realista y dramático del pasado. De ahí que su planteamiento

principal fuera intentar hacer una renovación de la función social de un instrumento de comunicación como era el teatro a través del marxismo del que destacaba su naturaleza dialéctica, su historicismo concreto, su carácter de teoría crítica de la sociedad capitalista y su arraigado humanismo, es decir, su capacidad de explicar al hombre.

En 1931 Brecht estableció una relación entre las características del teatro aristotélico y lo que él consideraba el teatro épico¹³². Aunque años más tarde se retractaría de algunas características señaladas, sí puede servir de modelo para ver los paralelismos con la estructura formal de *Vivre sa vie*. Brecht afronta la diferenciación desde una triple perspectiva:

- En cuanto a la estructura.
- En cuanto a la impresión del espectador.
- En cuanto al contenido.

Teatro aristotélico versus teatro épico

Estructura

A diferencia del teatro aristotélico, en el que se expone un conflicto, el argumento se explica a través de una trama organizada en escenas de forma causal a través de un orden lógico, psicológico y cronológico, y en donde la progresión normalmente es lineal y evoluciona a través de situaciones críticas que cambian el rumbo de la acción, a mejor o a peor, hasta llegar a un paroxismo final, la estructura del teatro épico se caracteriza por:

- La obra no expone un conflicto sino que narra una historia mostrando a seres y cosas en transformación a través de escenas discontinuas (influencia de los dramas expresionistas de Strindberg y sobre todo del montaje analítico de Eisenstein).
- El orden no es lineal.
- Cada escena aparece por sí misma. No hay progresión dramática sino que se van acumulando informaciones sobre el personaje y el mundo en el que vive.

Estos tres preceptos del teatro épico los cumple la estructura de *Vivre sa vie*. El *film* está estructurado en doce secuencias separadas por un título que encabeza lo que va a mostrar. Aunque el orden de los acontecimientos sí es lineal (vemos la evolución de Nana desde que deja a su novio Paul hasta que se mete en las redes de la prostitución que la conducen a una muerte absurda) la presentación de los mismos funcionan más como una acumulación de información que como una progresión

¹³² Desuché, Jacques, *La técnica teatral en Bertolt Brecht*, ed. Oikos-Tau, Barcelona, 1968, p. 53.

dramática. Cada cuadro asume su propia autonomía y el avance desde el principio al final puede definirse como una “narración vertical”, es decir, cada secuencia choca con la siguiente y con la anterior impidiendo el flujo llano y equilibrado de la historia. Una película de narrativa clásica (aristotélica) puede definirse como una “narración horizontal”, ya que cada escena y cada secuencia no choca con la siguiente, caracterizándose por su flujo transparente y llano.

Impresión sobre el espectador

A diferencia del teatro aristotélico, donde la atención del espectador va creciendo gradualmente permaneciendo en desvelo debido a la solución de los conflictos, donde se crea un ilusionismo al identificarnos emotivamente con el protagonista y donde la estructura dramática implica al espectador en un sentido obligado, la impresión sobre el espectador en el teatro épico se caracteriza por:

- Transformación del espectador en sujeto activo reintegrándolo en su función de productor.
- La atención no crece sino que permanece igual desde el principio hasta el final interesándose por los elementos nuevos de información.
- La intención es divertir al espectador pero no enajenarlo en su diversión.
- El espectador sentirá el placer del descubrimiento al ir comprendiendo.

La estructura de *Vivre sa vie* funciona como un puzzle y el espectador tiene que adoptar un rol activo para encajar cada pieza y llegar a una comprensión coherente al final de la historia. Desde la primera secuencia en donde están Nana y Paul sentados en la barra de un bar hablando de su separación, Godard ya nos avisa de la posición activa que el espectador va a tener que mantener durante toda la película al mostrarnos a los dos personajes de espaldas desde un punto de vista inimaginable en cualquier *film* de corte clásico o tradicional.

Contenido

Según Brecht, el teatro aristotélico es un teatro idealista en donde el pensamiento condiciona al ser y no a la inversa, un teatro que describe la naturaleza humana como universal e inmutable, un teatro que elimina la dureza de las necesidades y las condiciones económicas de la existencia y en donde el hombre queda reducido a su interioridad exaltada, es decir, un teatro que representa el mundo tal como lo ven las clases dominantes. En oposición a este tipo de teatro, Brecht señala como características del teatro épico:

- Es un teatro materialista que presupone que las condiciones económicas condicionan el pensamiento.

- Estudia al hombre tal como lo encuentra concretamente en la calle, en el estadio, en la fábrica...
- Muestra lo que hacen los hombres de unas clases sociales determinadas en oposición a otras clases.
- Ve en el hombre un tejido de contradicciones, un ser que actúa más por razones objetivas que por el sentimiento.
- Concede un lugar esencial a las condiciones materiales de la existencia: a los sueldos, a las huelgas, a la enfermedad, a la división de la sociedad en clases.

Para Brecht, lo esencial es mostrar el lado dialéctico de la existencia dejando ver que las contradicciones económicas y sociales de una época histórica dada tienden a revelarse como contradicciones en los comportamientos humanos de sus personajes.

En este punto sobre el “contenido” *Vivre sa vie* poco tiene que ver con la teoría brechtiana pero, en cambio, las películas que realizó con el grupo Dziga Vertov siguen con rigor sus preceptos argumentales.

Para que toda esta concepción teórica pudiera materializarse en la práctica, en una puesta en escena teatral, Brecht tuvo que buscar nuevos procedimientos lingüísticos que rompieran con los propuestos en el pasado. Toda su búsqueda culminó en lo que denominó el *Verfremdung-Effek* o *V-effek* o “técnica del distanciamiento” que es una técnica que ayuda a que los hechos que se representen en la escena aparezcan extraños, distantes, que aporten contradicción y que se alejen de todo lo que pueda resultar familiar o lleno de empatía.

Con esta técnica del distanciamiento Brecht quería romper los dos parámetros que caracterizaban al teatro realista-aristotélico:

- La realidad es la que se muestra, es la que es, es decir, representa una realidad inmodificable.
- El papel del espectador ante esa realidad es la de contemplarla aceptándola y no el de modificarla y recrearla.

Por tanto, la intención del escritor teatral no es adormecer al espectador y presentarle una realidad estática e inmutable, sino despertarle obligándole a tomar conciencia y a replantearse lo que está viendo a través de preguntas más que de respuestas y a través de un arma que no deja indiferente: la provocación; arma que ayudará a despertar el pensamiento, a buscar la reflexión y, en consecuencia, a tomar un posición crítica y juiciosa de nuestra propia realidad.

Para que esto pudiera darse, las técnicas escénicas que utilizó fueron:

- Utilización de recursos grotescos (máscaras para los actores, influencia del teatro medieval y chino).
- Utilización de proyecciones cinematográficas y fotográficas.
- Focos y reflectores visibles.
- Utilización de telón de fondo corto, que llegaba a la mitad de la altura del escenario detrás del cual podía verse el movimiento de los actores y tramoyistas.
- La interpretación hierática de los personajes más cercanos a una técnica interpretativa oriental que occidental.
- El distanciamiento a través de la burla, el humor y la ironía.
- Introducción de coros que interrumpen la acción.

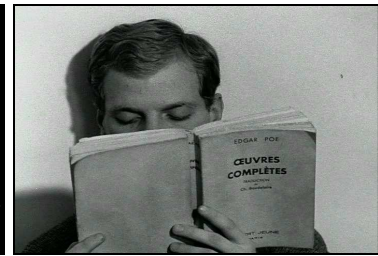
Todas estas técnicas de distanciamiento también las podemos encontrar en *Vivre sa vie*, pero utilizadas con un propósito antidramático y rupturista, y para que haga cómplice al espectador de la producción fílmica.

- Ruptura brusca de planos (destrucción de la noción clásica de encuadre y composición) y puntos de vista de cámara antinaturales.



Travelling lateral de izquierda a derecha después de que Nana vende un disco a un cliente. Durante el desplazamiento la cortan por la mitad, en vez de enseñarla de cuerpo entero. Es un ejemplo perfecto de cómo no se tendría que hacer un *travelling* lateral.

- La inserción de rótulos, carteles y citas. Una constante desde su primer largometraje.



El distanciamiento y la ruptura narrativa es una constante desde los títulos de crédito. Tres ejemplos ya dichos: la introducción de fragmentos de la película de Dreyer, la transición de secuencias a través de carteles, la introducción patente de la referencia a un libro o la lectura de un fragmento del texto literario, en este caso de “El retrato oval” de Poe.

- Lectura de textos ante la cámara y miradas a cámara por parte del actor.



Nana mirando a cámara y apelando con su mirada al espectador, creándole conciencia de su posición al otro lado.

- Asincronía de música e imagen e hipertrofia de ruidos y efectos sonoros. La música atonal de Michel Legrand es una perfecta muestra de este rasgo.
- Mezcla de géneros. En *Vivre sa vie* esto es evidente : Godard salta de una puesta en escena típica del *film noir* a una escena impregnada de reminiscencias de la comedia musical hasta una escena en donde retrata con ojo de documentalista típico de *cinéma vérité* las calles parisinas en donde se ejerce la prostitución.





“Vivir su vida” es un filme *collage* caracterizado por la hibridación de géneros. 1. CUADRO 3. Nana entra al patio interior de su casa envuelta dentro de una estética propia del expresionismo más tenebrista. 2. CUADRO 11. A lo largo del filme Godard retrata, con una sinceridad propia del *cinéma vérité*, las calles de París en donde se ejerce la prostitución. 3. CUADRO 9. Referencia a la comedia musical: Nana baila con desparpajo alrededor de una mesa de billar a ritmo de *swing* en donde está jugando el joven del que se enamorará. 4. CUADRO 9. Nana está triste porque no ha podido ir al cine; para consolarla, Luigi le interpreta un número que evoca reminiscencias a la comedia gestual del cine mudo. 5. CUADRO 11. Entrevista propia de un reportaje periodístico: el filósofo Brice Parain conversa con Nana sobre la vida. En realidad la conversación la mantuvo con Godard que era quien le hacía las preguntas. 6. CUADRO 12. Puesta en escena típica del *film noir*. Raoul vende a Nana a otra banda.

Como señalamos al principio de este apartado, “Vivir su vida” comparte ciertos rasgos con la teoría brechtiana, pero no es, en absoluto, una película que se ciña a los principios de Brecht. Sí lo fueron las películas que realizó en la etapa Mao, hasta terminar en *Tout va bien* (1972)¹³³, que es un filme cien por cien brechtiano.



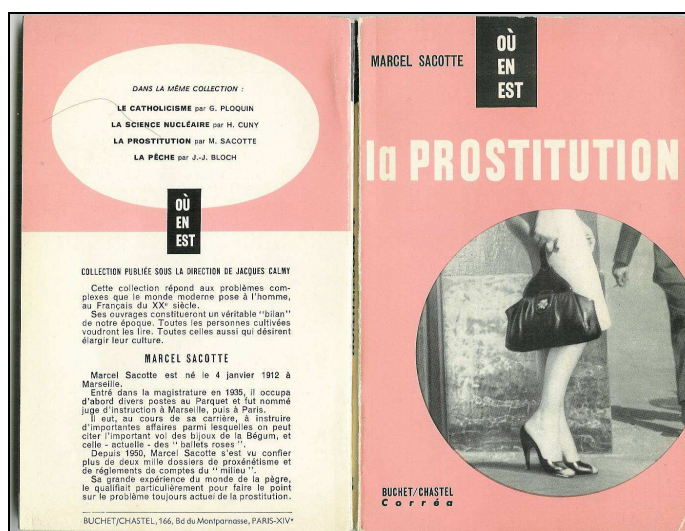
Fotogramas *Tout va bien* (1972). Este film cumple con rigor discipular los preceptos de Brecht: lucha de clases y situación del individuo con la sociedad y de la sociedad con el individuo (mayo del 68 como telón de fondo); fragmentación e interrupción del discurso con imágenes reales, canciones, peroratas de los trabajadores, del director de la fábrica o de los protagonistas, Yves Montand y Jane Fonda; interpelación al espectador a través de miradas a cámara; puesta al desnudo de las condiciones reales de producción y de la puesta en escena; utilización simbólica de los colores de la bandera francesa (azul, blanco, rojo); contradicción en la interpretación actoral con la introducción de *gags* de humor y situaciones grotescas.

¹³³ Para conocer la sinopsis del filme, véase capítulo filmografía comentada, p. 160.

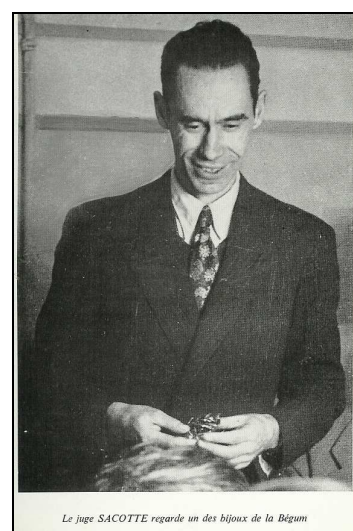
9. 3. 6. Marcel Sacotte¹³⁴

El filme “Vivir su vida” está inspirado en el libro “La prostitution” (ed. Buchet/Chastel, 1959) del juez Marcel Sacotte.

El libro es un informe sociológico en donde se destapan las redes de la prostitución del París de finales de los 50: su rendimiento económico, a su vez que expone los factores sociales que inducen a una mujer a prostituirse, la psicología de las prostitutas, un estudio sobre los proxenetas, el lugar en donde se ejerce, los diferentes tipos de prostitución y la posibilidad de llegar a la supresión de la misma.



Portada y contraportada del libro. Edición original de 1959.



El juez Marcel Sacotte

Dentro de la película, Godard utiliza intertextualmente algunas fotografías que ilustran el libro y parte del contenido del texto.

Con el libro en la mano, viendo las fotografías, se puede afirmar que hay dos tipos de intertextos: explícitos (la inclusión es evidente por su clara similitud) e implícitos (están reelaborados). Sin el libro sería imposible comprobar esta inclusión intertextual.

¹³⁴ Marcel Sacotte fue uno de los jueces más honestos y respetados en Francia. Nació en Marsella en 1912. Tras estudiar Derecho y Sociología, a los veintitrés años ingresa en la magistratura ocupando diversos puestos inferiores hasta ser nombrado juez de instrucción en Marsella y más tarde en París. En el curso de su carrera instruyó asuntos muy importantes, entre los que destacan, por su notoriedad, el célebre robo de las joyas de la *Bégum*, y el de los *ballets roses*, que puso en tela de juicio el comportamiento de las primeras figuras políticas de la Cuarta República Francesa. Desde 1950 pasaron por sus manos más de 2000 casos de proxenetismo y de asuntos relacionados con ese mundo.

INTERTEXTOS EXPLÍCITOS

autres, la même inégalité existe pour le logement.
Les prostituées des catégories supérieures habitent souvent dans un appartement qui leur appartient ou qu'elles

Les petits comptes de la "sauteuse"...

		Vendredi
Liliane		
Yvette		17
Germaine		4
Josiane		17
		<u>38</u>
Dehort	16 Chambres	5900
nuit	38 peses	5460
		<u>12360</u>
		<u>6180</u>

LIBRO. Fotografía en la que se muestra una hoja de una libreta original en donde hay una lista con nombres de mujer y el recuento de los clientes de cada una.

		Vendredi
Liliane		
Yvette		17
Germaine		4
Monique		17
		<u>38</u>
Dehort	16 chambres	5900
nuit	38 peses	5460
		<u>12360</u>
		<u>6180</u>

FILME. Fotograma CUADRO 6. En el café, la primera vez que Raoul charla con Nana. Raoul se ausenta y Nana abre una libreta en donde lleva el recuento de las prostitutas que están a su cargo.

peu partout en France, en Belgique ou au Luxembourg.
Si ce rapide exposé du fonctionnement des maisons de

Paris le 14 mars 56

Chère Madame,

Une amie qui a travaillé chez vous m'a donné l'adresse de votre maison. Je serais heureuse d'avoir une place chez vous. J'ai vingt deux ans. J'ai déjà eu de maison à Paris. Je vous envoie ma photo et attends votre réponse. Vous pouvez m'

La lettre classique. 107

LIBRO. Fotografía de una carta original que mandaban las prostitutas para solicitar el traslado o la acogida a una casa regentada por una madame. En el pie de foto pone: *La lettre classique*.

Paris, le 30 mars

Chère Madame,

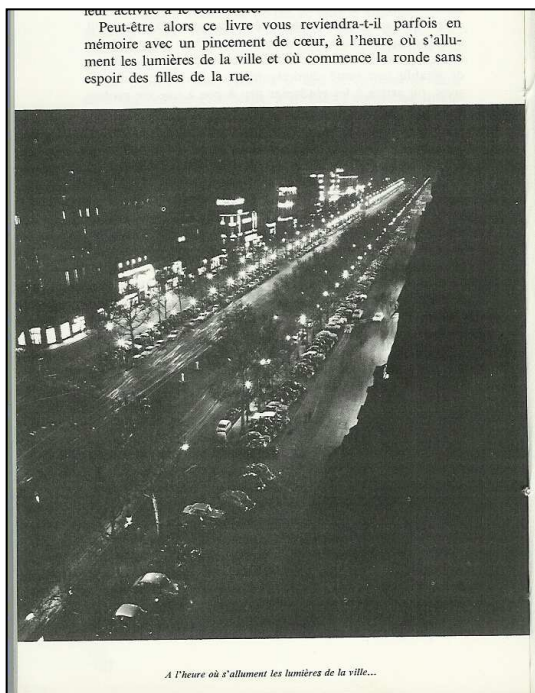
Une amie qui a travaillé chez vous m'a donné l'adresse de votre maison. Je serais heureuse d'avoir une place

FILME. Fotograma CUADRO 7. En un bar Nana escribe a una madame, amiga de Yvette, para que la acoja. El texto que está escribiendo es el mismo que el de la carta del libro de Marcel Sacotte. Cuando termina de escribirla, entra Raoul, le coge la carta y le dice: "*La lettre classique*".

CUADRO 8. A lo largo del CUADRO 8, mientras se ve a Nana evolucionar en el mundo de la prostitución hasta hacerse una profesional, va haciendo preguntas que son respondidas por Raoul en *voice over*. Las respuestas de Raoul pertenecen a fragmentos del texto original del estudio de Marcel Sacotte.

CUADRO 7. Otro ejemplo de esta transfusión la tenemos al final del CUADRO 7, después de que Raoul convenza a Nana para que trabaje para él. Se levantan de la

mesa del café y Nana le pregunta: “¿Cuándo empiezo”. Raoul le responde con la frase final del libro de Sacotte: “...à l’heure où s’allument les lumières de la ville et où commence la ronde sans espoir des filles de la rue.” (“..a la hora en que la ciudad enciende sus luces, comienza la ronda sin esperanza de la prostituta (de las hijas de la calle)”).



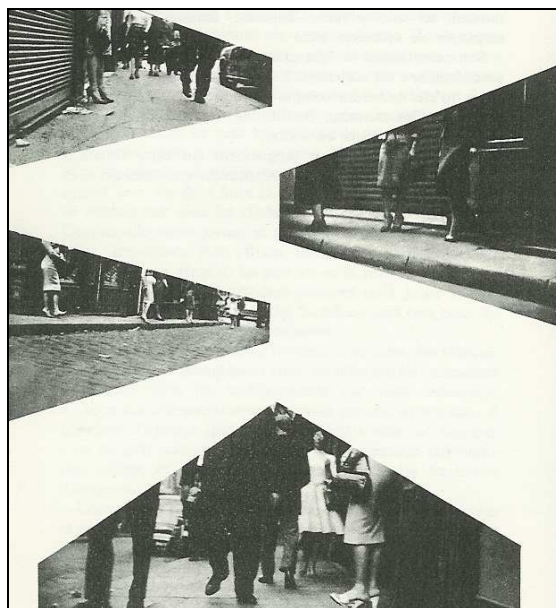
LIBRO. Última página del libro de Marcel Sacotte en donde pone la frase arriba expuesta. En el pie de foto pone: “A l’heure où s’allument les lumières de la ville...”

FILME. Último fotograma del CUADRO 7 en donde se inserta la *voice over* de Raoul respondiendo a Nana con la última frase del libro.

INTERTEXTOS IMPLÍCITOS



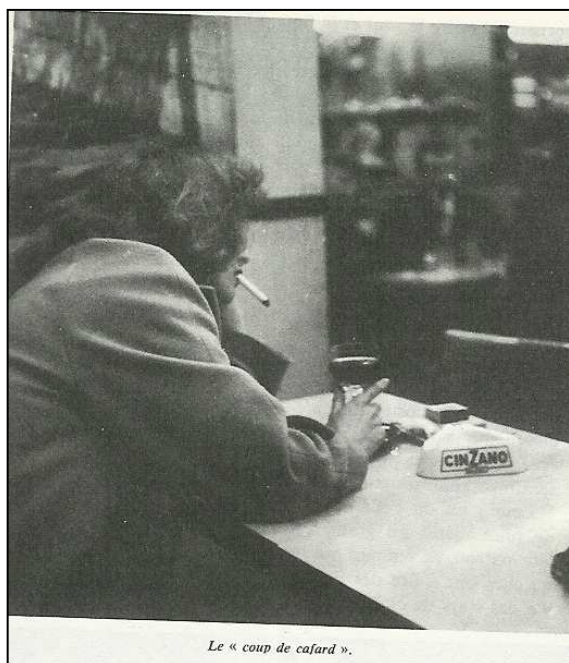
LIBRO. Fotografía del libro dedicado al capítulo sobre “Le souteneur”(el proxeneta o chulo). En la foto se muestra a uno jugando al pin-ball. **FILME.** Fotograma del CUADRO 6 : Nana se encuentra con Yvette en la calle y entran a tomar algo. Raoul, el chulo de Yvette, está jugando al pin-ball. Momentos después abordará a Nana para intentar captarla.



LIBRO. Fotografías reales de las calles de París en donde se ejercía la prostitución a finales de los 50. Las fotografías están recortadas para guardar la intimidad de las prostitutas.



FILME. Fotogramas recogidos por la cámara de Coutard de las calles parisinas en donde se ejerce la prostitución en 1962.



LIBRO. Una prostituta sola en una mesa de un bar tomando un vino y fumando. El pie de foto pone: *Le « coup de cafard »* (“la tristeza o el bajón o la depresión”). **FILME.** Nana se encuentra con Yvette en la calle y entran a un bar. Piden un vino cada una. Yvette le cuenta su situación y su estado de tristeza. Nana monologa sobre la responsabilidad de cada uno de estar triste.

9. 3. 7. Resto de intertextos

Vivre sa vie

La procedencia del título no está clara. Todo parece indicar que Godard la adoptó como una expresión hecha del día a día. Pero hay dos opciones curiosas:

- En 1961, el grupo *Les chaussettes noires* sacó un single con el título *Vivre sa vie*, año en que debutó el actor francés Eddy Mitchel que, curiosamente, adoptó su apodo artístico del actor Eddie Constantine.
- El crítico y teórico Jean Collet, que en aquella época escribía en *Cahiers du cinéma*, suponía como posible fuente original un pasaje de “La náusea” de Jean-Paul Sartre.

Une femme est une femme (1961)

Une femme est une femme es la anterior película de Godard. Entre medias había realizado un episodio corto titulado “La pereza” dentro de la película colectiva “Los siete pecados capitales” (1961). En *Une femme est une femme* Anna Karina interpreta a *Angéla*, una actriz que quiere actuar en una comedia musical y que desea tener un hijo. Como su novio *Emile* (Jean-Claude Brialy) no se lo quiere dar, le engaña con su mejor amigo *Alfred* (Jean-Paul Belmondo). A pesar de su traición, Emile vuelve con Angela hacen el amor y presagian un futuro embarazo.

“Vivir su vida” se abre con Anna Karina interpretando a Nana, una chica que sueña con hacer cine y que abandona a su novio Paul y a su hijo para cumplir su sueño.

Francesco, Giullare di Dio (1950) de Roberto Rossellini

Para Godard, como para los jóvenes *cahieristas*, Rossellini fue el ejemplo de rectitud ética y sabiduría de su arte. Godard lo admiraba por dos motivos esenciales:

- Fue un cineasta que renovó el lenguaje cinematográfico aportando una nueva forma de hacer cine totalmente nueva y genuina en la Europa de la posguerra. La película fetiche de la *Nouvelle vague* fue *Viaggio in Italia* (1953), la cual la consideraban como la más grande de las películas modernas y, en consecuencia, a Rossellini como el padre de la modernidad¹³⁵.

¹³⁵ Las palabras de Jacques Rivette en un artículo considerado como uno de los textos fundadores en relación al concepto de modernidad así lo confirma: *Si considero a Rossellini como el cineasta más moderno, no es sin ningún motivo. Para mí es imposible ver “Viaggio in Italia”(1953) sin tener la evidencia instantánea de que esta película abre una brecha, por la que todo el cine debe pasar, bajo pena de muerte.*(Jacques Rivette, “Leerte sur Rossellini”, *Cahiers du cinéma*, nº46, abril 1955, p.14-24, recogidas

- Haberse ido a Hollywood y conquistar a las más hermosas actrices de su admirado Hitchcock: Ingrid Bergman.

Esto viene a colación porque Godard citó como influencia de la estructura fragmentada en cuadros la película de Rossellini *Francesco, Giullare di Dio* (1950)¹³⁶, que guarda grandes similitudes con “Vivir su vida”:

- “Francisco, juglar de Dios” está estructurada en once episodios, encabezados con un título introductorio de los sucesos que se van a narrar a continuación.
- Cada episodio actúa como una secuencia aislada con fuertes elipsis.
- La composición de la narración es atonal, rompiendo con la narración tradicional de linealidad y causalidad.
- Se obliga al espectador a una función activa para hilar los bloques que, en apariencia, no tienen una conexión lógica.



Al igual que “Vivir su vida”, “Francisco, juglar de Dios” comienza con un epígrafe de San Pablo y se estructura con carteles que anticipan lo que se va a mostrar a continuación.

Ángel Quintana en su libro *Roberto Rossellini* recoge las palabras que Brunello Rondi dedicó a la película y que pueden amoldarse al tipo de estructura compuesta por Godard en “Vivir su vida”: *Rossellini, con “Francisco, juglar de Dios”, rompe de manera definitiva con la narración que avanza sobre el plano inclinado de las*

en el capítulo: “Roberto Rossellini frente a los misterios de lo real” de Ángel Quintana, del libro *El camino del cine europeo. Siete miradas: Murnau, Dreyer, Buñuel, Rossellini, Godard, Bergman, Von Trier*. p. 120).

¹³⁶ *Cahiers du Cinéma*, nº138, diciembre 1962, “Entretien avec Jean-Luc Godard”.

tonalidades tradicionales, para forjar un método, típicamente irracional, marcadamente fantástico de visión y narración¹³⁷.

CRÉDITOS DE APERTURA

Pierre Braunberger

Pierre Braunberger fue el productor de “Vivir su vida” y también colaboró en la producción y en la distribución de “Nana” (1926) de Jean Renoir.

Michel Legrand

El mítico compositor Michel Legrand contribuyó en “Vivir su vida” con tres composiciones: la melodía principal, el tema jazzístico de fondo en el CUADRO 2 y el *twist* frenético y paródico que baila Nana alrededor de la mesa de billar mientras se pregunta por su felicidad en el CUADRO 9.

Montaigne

Sobre el lateral derecho del rostro de Nana ennegrecido por un contraluz, se sobreimpresiona un epígrafe de Montaigne perteneciente a su libro *Ensayos* (libro III, capítulo 10), abriendo así la película: *Il faut se prêter aux autres et se donner a soimême* (“Hay que prestarse a los demás y darse a sí mismo”).



Montaigne (1533- 1592), ensayista renacentista en cuya filosofía “se da el descubrimiento de la insignificancia del hombre que, al estimarse equivocadamente superior al resto de las cosas, olvida los vínculos que lo unen a la Naturaleza”¹³⁸.

Poner una cita de Montaigne en el comienzo de la película ya es toda una declaración de intenciones de la forma ensayística que va a adoptar el filme. Godard ya lo dijo en 1962 en una entrevista para *Cahiers du cinéma* en un número especial sobre la *Nouvelle vague*: “Me considero un ensayista, es decir, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos. Sólo que, en vez de escribirlos, los filmo”¹³⁹.

¹³⁷ Brunello Rondi, “La continua proposta del Francesco di Rossellini”, *Filmcritica*, nº 147-148, julio-agosto 1964, p. 369-372. en Quintana, Ángel, *Roberto Rossellini*, ed. Cátedra. Signo e Imagen/cineastas, Madrid, 1995, p. 123.

¹³⁸ http://www.ferratermora.org/ency_filosofo_kp_montaigne.html

¹³⁹ Recogidas en Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.

Colin Mac Cabe dice en la biografía sobre Godard que éste le dijo a Jean-Pierre Gorin que la persona con la que más se identificaba y a la que más deseaba emular era Montaigne. Mac Cabe apunta: “En la famosa introducción de Montaigne a los “Ensayos” dice: “Yo mismo soy el tema de mi libro”, y su decisión de someterlo todo a la prueba de su propia experiencia personal, de insistir en que todo debate puede plantearlo en el terreno de su propio ser, deja claro por qué Godard se siente tan próximo a él. “Mostrar y mostrarme a mí mismo mostrando”, una de las formulaciones más sucintas de Godard de su estética fundamental, casi podría ser de Montaigne”¹⁴⁰.

CUADRO 1: Un bar – Nana quiere abandonar a Paul – El pin-ball

André S. Labarthe

André S. Labarthe, interpreta a Paul, el novio que Nana abandona. Labarthe no era actor sino uno de los críticos de *Cahiers du cinéma*, y autor de uno de los primeros estudios de la *Nouvelle vague*: *Essai sur le jeune cinéma français* (1960). Curiosamente también le hizo la entrevista a Godard junto a Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi y Bertrand Tavernier sobre su cine y sobre “Vivir su vida” en un número especial dedicado a la *Nouvelle vague*, en el número 138 de diciembre de 1962, para *Cahiers du cinéma*.

Pathé Marconi

Paul le pregunta a Nana que qué hace en “Pathé Marconi”. Nana le responde que vende discos. “Pathé Marconi” fue una de las marcas más famosas que nacieron en Francia a principios del siglo XX y que poco a poco expandió su imagen a diferentes productos no sólo musicales sino también de otras tecnologías¹⁴¹.

CUADRO 2: Casa de discos – 2000 francos – Nana vive su vida

Judy Garland

En la tienda de discos un cliente pregunta a Nana si tiene algo de Judy Garland. Un claro homenaje a la inolvidable voz de “El mago de Oz” (1939). El año anterior a “Vivir su vida” Godard había hecho la comedia musical *Une femme est une femme*.

¹⁴⁰ Mac Cabe, Colin, *Godard*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 267.

¹⁴¹ El origen de la imagen de marca puede verse en: <http://www.museedelapub.org/virt/mp/pathemarconi/>

Rafael Romero

Ante la respuesta de Nana de no tener ningún disco de Judy Garland, el cliente le pregunta por Rafael Romero. Nana va a consultarlo a la cajera y se pueden apreciar otros dos discos que saltan a la vista: uno de Igor Oistrakh, hijo de uno de los mayores virtuosos del violín del siglo XX y directores de orquesta ruso: David Oistrakh; y otro disco de “The Tokens”, *The lion sleeps tonight*¹⁴².



Rafael Romero (Andujar 1910 – Madrid 1991), a quien llamaban cariñosamente “El gallina” fue una figura sobresaliente del cante flamenco llevando su arte a no pocos teatros de Europa.

La música en el cine de Godard siempre está presente: aquí deja clara sus referencias homenajear a la música de cine, a la música clásica, a la música moderna y a la música popular.

Wagram

Cuando la cajera de la tienda de discos está cobrando al cliente el disco de Rafael Romero, detrás se ve un cartel en donde pone: “Wagram Selection”. La tienda de discos “Pathé Marconi” está en la avenida Wagram, cerca del arco del Triunfo, un distrito con bastante afluencia de gente situado al noroeste de París.

“Vivir su vida” es un retrato de una mujer y es un retrato también de la ciudad de París. Otras localizaciones que se pueden apreciar en la película son: *the Champs-Élysées, l’Arc du Carroussel, rue de Verneuil, avenue de l’Opéra, Boulevard Saint-Germain, boulevard Péreire, place du Châtelet, rue Saint-Martin, rue Saint-Denis, rue Saint-Antoine, rue Jenner* o un *café en Versailles*.

Texto anónimo

Con el sarcasmo que la caracteriza, Godard introduce un texto clásico de un autor anónimo cuando Nana, después de vender el disco de Rafael Romero, se

¹⁴² Tienen página web propia: <http://www.thetokens.com/>

detiene donde una compañera que está leyendo la revista de cotilleos “Star” y le pregunta que si está bien eso que lee. La dependienta le responde que es una tontería pero que está muy bien escrita y se lo lee: *“Miró el cielo color turquesa constelado de estrellas. Luego se volvió hacia mí. ‘Todo en usted es intenso. Lógicamente debería usted...’, yo le interrumpí. ‘Atribuye mucha importancia a la lógica’. Una amarga sensación de triunfo me invadió. Ni corazón destrozado, ni lucha para recomenzar. Ni indiscreciones que cubran su derrota. Elegante modo de salir de este atolladero”*.

¿Escarnio hacia una víctima inocente u homenaje a un amigo anónimo?

CUADRO 3: La portera – Pasión de Juana de Arco – Un periodista

Jeanne d’Arc

El letrero luminoso del cine sólo anuncia *Jeanne d’Arc*, sin que sepamos si se refiere a “La pasión de Juana de Arco” (1927-1928) de Dreyer o a “El proceso de Juana de Arco” (1962) de Bresson. Godard tenía la autorización de Bresson para utilizar fragmentos de su película pero, como comenté anteriormente, se decantó por la de Dreyer.

Los fragmentos que vemos pertenecen a la copia que restauró innoblemente Lo Duca en 1952. Los negativos de “La pasión” se quemaron el 6 de Diciembre de 1928 cuando los laboratorios G.M. de la UFA en Berlín se incendiaron. Se guardaban ahí porque las técnicas de revelado eran mejores en Alemania que en Francia. En 1952 Lo Duca, un apasionado del cine, encontró un negativo que se supone era el que se destruyó en los laboratorios G.M. Reconstruyó la obra introduciendo todo tipo de florituras inexistentes en el montaje original: añadió planos de vidrieras catedralicias de interiores, suprimió fragmentos y añadió subtítulos, e incluso sustituyó el acompañamiento musical original compuesto por Léo Pouget y Victor Alix (depositado en la Biblioteca de París) por música religiosa de Albinoni, Bach, Vivaldi y Scarlatti. Lo Duca distribuyó esta versión por toda europa. Dreyer, indignado, desaprobó el trabajo del distribuidor. Esta fue la copia que circuló hasta que en 1981, milagrosamente, en un hospital psiquiátrico de Noruega apareció un paquete de películas inflamables que enviaron a la Filмотeca de Noruega de Oslo. Hasta 1984 nadie se interesó por los paquetes. El crítico francés Maurice Drouzy y la Cinemateca francesa se encargaron de dotar a la copia de óptimas condiciones para poder disfrutarla tal como se concibió en su versión original.

En los dos minutos de diálogo que vemos entre *Jean Massieu* (Antonin Artaud) y *Jeanne* (Marie Falconetti), Godard corta a un tercer personaje que salía en la escena, mantiene los subtítulos y quita la música añadida.

Marie Falconetti

La protagonista de “La pasión de Juana de Arco” (Marie Falconetti) la descubrió Dreyer cuando la vio actuar en los teatros de París. “La pasión” fue su única interpretación para la gran pantalla. Las declaraciones de Dreyer apuntan a una gran concentración y entendimiento entre ambos, lo que no es incompatible de que la exigencia y la perseverancia para extraer de la actriz la autenticidad que demandaba la película hiciera que para ella fuera una auténtica tortura. De ahí que ya no volviera a repetir más experiencias para el cine y se dedicara exclusivamente al teatro.

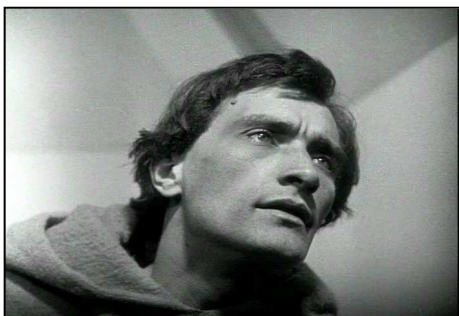


El primer plano que nos muestra Godard de la película es el rostro de Falconetti con el pelo rasurado. A contraplano, el rostro de Anna Karina que ve la película en completo silencio. Las únicas palabras que se escuchan son las de un hombre que pronuncia brusca y rápidamente el nombre de Marie Falconetti.

Antonin Artaud

Antonin Artaud interpreta en “La pasión de Juana de Arco” al clérigo Jean Massieu, ordenanza del tribunal, que le comunica a Juana su condena a morir en la hoguera.

En 1958, un año antes de su muerte a los cincuenta y dos años, Artaud dio un espectáculo legendario en el *Théâtre du Vieux Colombier*, en donde toda la *élite* parisina de la cultura y de la contracultura fue testigo de su locura y enajenación. Entre el público estaba un jovencísimo Godard con diecisiete años que terminaba sus estudios en el *Lycée Buffon* de París, en compañía de su *landlord* Jean Schlumberger y el escritor André Gide.



No es casual este homenaje explícito a la figura del poeta maldito, dramaturgo y actor francés, conocido por dar origen a lo que se denominó el “Teatro de la Crueldad”. Parte de su concepción teórica puede amoldarse perfectamente a los procedimientos de Dreyer en “La pasión”. Para Artaud, el “Teatro de la crueldad” definía un nuevo tipo de teatro que

debía minimizar la palabra hablada y dejarse llevar por una combinación de movimiento físico y gesto, envueltos en sonidos extraños e inusuales y dentro de una escenografía inhabitual desde el punto de vista espacial y de los decorados, tendente a desorientar al espectador que se vería obligado a enfrentarse consigo mismo, con su fuero interno, al ser despojado de la civilizada coraza de normalidad que se le mostraba.

El hombre resucitaría de su mente petrificada a través del horror y de la crueldad que serían los ingredientes para vitalizar el tedio en el que está inmerso. La inversión de elementos que no todo el público llega a entender. Para ello el cuerpo sería la materia que lo mostrara con gritos, espasmos, vibraciones y voluptuosidades.

Toda esta crueldad corporal y vital está reflejada en la interpretación antológica de Marie Falconetti.

Gitanes

En “Vivir su vida” el tabaco está presente a lo largo de toda la película. Nana no para de fumar e, incluso, el primer contacto entre Nana y el joven del que se enamora se produce a través del tabaco. Nana quiere cigarrillos y el joven que está jugando al billar lo escucha y se los sube amablemente.



Cuadro 9. Nana pregunta a Luigi y a Raoul si tienen cigarrillos. Le responden que abajo venden. Momentos después, el joven del que se enamorará Nana, se los sube sin habérselos pedido.



El joven le entrega un paquete de “Gitanes”

En este CUADRO 3, después de acabar de ver “La pasión de Juana de Arco” y de desembarazarse del hombre que la invitó al cine, Nana entra en una cafetería en la que tiene una cita con un periodista y saca un paquete de “Gitanes”, una marca de tabaco barata. En las películas de Godard la marca de los cigarrillos caracterizan a la persona que los fuma. En “Vivir su vida” Nana fuma “Gitanes”; en “Banda aparte” (1964), Anna Karina que interpreta al personaje de *Odile* rechaza un cigarrillo *Gitane*

de Franz (interpretado por Sami Frey) para aceptar un *Lucky Strike* de Arthur (interpretado por Claude Brasseur).



AMPLIACIÓN. Nana saca sus cigarrillos “Gitanes”



Con el periodista, fumando.

Alfa Romeo

Godard siempre se ha declarado un enamorado de los coches, sobre todo de los coches americanos. En sus películas los coches, al igual que los cigarrillos, cobran una importancia sugestiva.

Cuando Nana está conversando con el periodista en la cafetería le pregunta si es suyo el coche rojo que está aparcado fuera. El periodista afirma y Nana le pregunta si es un “jaguar”, recibiendo como respuesta que “no, un Alfa-Romeo”. En *Le mépris* (1963) Brigitte Bardot se burla de Jack Palance refiriéndose a su coche con un doble juego de palabras: “Entra dentro de tu Alfa, Romeo”. Ambos morirán estrellados en ese Alfa Romeo de color rojo.

CUADRO 4: La policía – Interrogatorio de Nana

Nana Kleinfrankenheim

El nombre “Nana” aparte de provenir del personaje de la novela homónima de Zola y del filme de Renoir, también es un anagrama de Anna, Anna Karina. Su apellido también empieza por K, como Karina, pero tiene una connotación implícita. Cuando Nana está tomando declaración por el intento de hurto de 1000 francos a una viejecita, da sus datos personales. Entre ellos deletrea su largo y extraño apellido: Kleinfrankenheim, el cual no es una palabra extraña y monstruosa sino el nombre de una ciudad de 12.000 habitantes en Alsace (Francia), no muy lejos de Flexbourg, el lugar donde nació Nana. Como alsaciana, Nana no es sólo una provinciana en la

ciudad de París, sino que al situarse cerca de Alemania, no es lo bastante francesa, está marcada por la marginalidad.

15 abril de 1940

En las películas de Godard casi todo tiene un significado escondido y oculto. Cuando el policía está leyendo los datos de Nana mientras la vemos a contraluz, cabizbaja, con el rostro ennegrecido, el espectador escucha que nació el 15 de abril de 1940. Nada relevante pasó en esa fecha. En la Segunda Guerra Mundial las tropas británica desembarcan cerca de Narvik, pero no creo que esto sea motivo para poner el 15 de abril. La fecha 1940 tiene más sentido porque el personaje que interpreta Nana tiene 22 años (la película se produjo en 1962) y la protagonista de Zola y Renoir también tenía 22 años. Así que para coincidir en edad la Nana de Godard con la de Zola y Renoir había que restar a la fecha de producción, 1962, la edad de la Nana de Zola y Renoir, 22 años, dando como resultado: 1940.

Flexbourg

Nana nació en Flexbourg (Moselle) un pueblo al norte de Francia en donde se habla alemán, cerca de Kleinfrankheim.

CUADRO 5: Los bulevares exteriores – El primer hombre – El cuarto

G. A. R.

Al principio del CUADRO 5, después de que la cámara de Coutard nos enseña con estética documental las calles parisinas por donde se ejerce la prostitución, vemos a Nana caminando cabizbaja. En un momento levanta la cabeza y mira hacia una pared en donde está pintadas las siglas G. A. R. hasta detener su mirada en una prostituta que está de pie, apoyada en la pared.



Los fotogramas 2, 3, 4, 5, 6 y 7 corresponden al mismo plano subjetivo de Nana mirando el graffiti de "GAR" y a la prostituta (travelling lateral de derecha a izquierda).

Argelia nunca se menciona en la película aunque late como telón de fondo¹⁴³. Sólo cuando en el CUADRO 6 entra un hombre ensangrentado dentro de la barra, en el siguiente CUADRO, el 7, Nana hace referencia al incidente cuando está sentada en la mesa con Raoul y éste le dice que fue por motivos políticos.

G.A.R. era el *Groupe d'action et de résistance* de izquierdas en oposición al grupo fascista O.A.S. (*Organization de l'Armée Secrète*).

Mientras se estaba rodando la película se estaban dando las conversaciones de Evian para finalizar la guerra de Argelia, y el 18 de marzo la guerra finalizó al firmarse los acuerdos: Argelia era independiente¹⁴⁴.

“Espartaco” (1960) de Kubrick



¹⁴³ La película que más toca este tema directamente es “El soldadito” (1960), véase capítulo: filmografía comentada, p. 153.

¹⁴⁴ Colonia francesa desde 1830-47, Argelia contaba con una importante minoría europea, 1 millón sobre 9 millones de habitantes, a la hora de comenzar la guerra de independencia. El Frente de Liberación Nacional (FLN) argelino dirigido por figuras como Budiaf o Ben Bella inició las hostilidades militares contra la administración francesa el 1 de noviembre de 1954. En agosto de 1955 la guerra se recrudeció en la región de Constantina con importantes matanzas por ambos bandos y con una durísima represión por parte del ejército francés. En 1956, Francia había ya desplegado un ejército de 500.000 soldados. Ese mismo año, los franceses intentaron con los británicos la operación del Canal de Suez, operación que era vista en París como un medio de debilitar a Nasser, el gran apoyo externo del FLN. El fracaso franco-británico alentó las esperanzas de los insurgentes argelinos. Ese mismo año, Francia concedía la independencia a Marruecos y Túnez y concentraba todas sus fuerzas en retener la “Argelia francesa”. El enfrentamiento armado se recrudeció: en 1956-1957 tuvo lugar lo que se conoce como la “Batalla de Argel”: los ataques terroristas del FLN contra objetivos civiles y militares franceses fueron contestados de forma brutal por los paracaidistas del general Jacques Massu. La tortura generalizada y la ejecución sumaria de centenares de sospechosos se convirtieron en recursos normales en la acción del ejército francés. En mayo de 1958 tuvieron lugar importantes disturbios protagonizados por los colonos franceses. Tras atacar las oficinas del Gobierno General en Argel con la connivencia del ejército, reclamaron la vuelta al poder del general De Gaulle. Ante el peligro evidente de un conflicto civil en Francia, el general retornó como primer ministro y en junio visitó Argel en medio de escenas de gran entusiasmo. Sin embargo, De Gaulle, que había llegado al poder como el defensor de la “Argelia Francesa”, va a desencadenar el proceso que llevó rápidamente a la independencia. Tras prometer reformas económicas, en 1959 aceptó el principio de la autodeterminación del pueblo argelino. La respuesta de los colonos fue un nuevo levantamiento en enero de 1960 que fracasó por la falta de apoyo militar. En 1961, un golpe militar organizado por cuatro generales, entre ellos Salan y Challe, que habían sido jefes del ejército en Argelia, fracasó. Las negociaciones se iniciaron en mayo de 1961. Mientras la oposición de los colonos se organizó en torno la Organización del Ejército Secreto (*Organization de l'Armée Secrète* - OAS) que empezó una dura campaña terrorista. Finalmente se firmaron los Acuerdos de Evian el 18 de marzo de 1962. Una nueva oleada terrorista del OAS no impidió que en julio se celebrara un referéndum en el que las posturas independentistas vencieron abrumadoramente (6,000,000 votos a favor de la independencia y solo 16.000 en contra). Argelia proclamó su independencia e ingresó en la ONU el 8 de octubre de 1962.

Después de pasar el graffiti de G.A.R., Nana sigue caminando y mira hacia el otro lado de la calle, en donde hay una prostituta apoyada en la pared. Encima de ella, un cartel de “Espartaco” (1960) de Kubrick, asociando Godard, implícitamente, la esclavitud con la prostitución.

Gilles Quéant

Gilles Quéant es el primer cliente de Nana y un secundario asiduo en películas de Cocteau, Autant-Lara, Guitry, Resnais y Truffaut. Una de sus interpretaciones más memorables fue en el episodio *Gare du Nord*, dentro de la película colectiva *Paris vu par* (1964) rodado por Jean Rouch junto a directores de la *Nouvelle vague* como Godard, Chabrol, Rohmer o los críticos Jean Douchet y Jean Pollet.

CUADRO 6: Encuentro con Yvette – Café de las afueras – Raoul – Tiroteo

Sady Rebbot

Sady Rebbot (1935-1994), actor de teatro nacido en Casablanca, interpreta a Raoul, el chulo de Yvette y de Nana. En una entrevista realizada en 1962 declaró que todos los directores que le vieron actuar en el teatro prometieron llamarle para actuar en sus películas. Sólo Godard lo hizo. “Vivir su vida” fue su película más relevante, después de ésta, casi todo su trabajo estuvo enfocado para el medio televisivo.

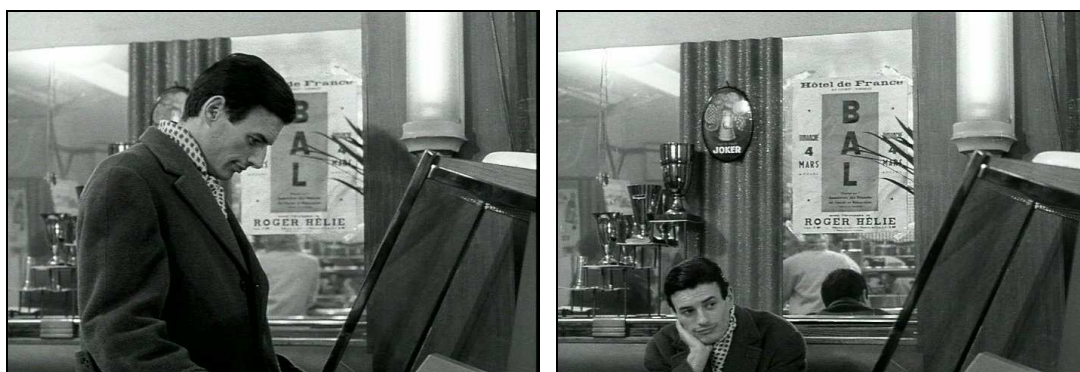
La primera vez que aparece en el filme es cuando Nana entra con Yvette a la cafetería y Raoul les echa una mirada de arriba abajo mientras juega al pin-ball, pero no es la primera vez que aparece, porque previamente había hecho una aparición subrepticia. Cuando Raoul se sienta junto a Nana para conocerla, él le dice que ya la conocía. Nana desmiente sus palabras y él las confirma diciéndole que hace tres meses la vio con un tipo que le estaba enseñando unas fotos. Nana le ratifica sus palabras. Si observamos con detenimiento el CUADRO 3, cuando Paul está enseñando las fotos de su hijo a Nana en la calle, en el *boulevard Saint-Germain*, Raoul pasa al fondo y les echa una mirada.



Cuadro 3. Paul da unas fotos a Nana del hijo que tienen en común. Por detrás, Sady Rebbot, abrazado por una supuesta prostituta, pasa de largo echando una ojeada a la pareja.

Jean Ferrat

Después de que Yvette le cuente a Nana su desgraciada historia mientras toman un par de vinos, le dice que Raoul quiere conocerla. Yvette se levanta y deja a Nana sola por un momento. Durante este espacio de tiempo Nana observa a la gente que está dentro del café: primero mira a una pareja de enamorados sentados uno frente al otro, y después a un hombre sólo que acaba de poner en el *juke-box* la canción *Ma môme* (1960) de Jean Ferrat¹⁴⁵, que empieza a sonar en todo el local. El hombre se sienta en una mesa y la escucha con concentración. Este hombre es el mismo Jean Ferrat en un cameo. Dos años antes, ofreció a Godard la posibilidad de componer las canciones de todas sus películas. Parece que la propuesta no fue viable, pero en compensación, aparece una canción suya en “Vivir su vida” y Anna Karina cantará dos años más tarde en “Banda aparte”, su canción *J’entends j’entends*.



Godard

La voz de Godard aparece en dos momentos: en el CUADRO 12 cuando lee el texto del relato de “El retrato oval” de Poe, y en este CUADRO 6 cuando después de que la canción *Ma môme* deje de sonar, se ve a Raoul y a Yvette que están jugando al pin-ball, y él le pregunta: *¿Es una mundana o una tirada?* (refiriéndose a Nana). Yvette hace un gesto como que no sabe, entonces se escucha la *voice off screen* de Godard en donde le dice a Raoul: *Insúltala. Si es una tirada, se enfadará; si sonríe, es una mundana*. Alguien fuera de encuadre llama a Raoul y le entrega un cuaderno donde tiene anotados los nombres de sus prostitutas. Raoul, después de consultarlo, se da media vuelta y le dice a Godard (fuera de encuadre) “Veremos”, dirigiéndose a la mesa en donde está Nana. Raoul la insulta y Nana sonríe.

¹⁴⁵ Jean Tenembaun, más conocido como Jean Ferrat, nació un 26 de diciembre de 1930 en Vaucresson, una ciudad de los arrabales de París. Se caracterizó por sus canciones de amor y por sus canciones de contenido político y social. Desde 1961 fue prácticamente el cantante oficial del Partido Comunista francés, pero sobresalió por las adaptaciones de los versos de Louis Aragon. Tiene página web propia: <http://www.jean-ferrat.com/>

Laszlo Szabo

El actor húngaro residente en París interpreta al hombre que entra al bar ensangrentado y se apoya en la barra.

Es un secundario en la filmografía de Godard que participó en “El soldadito” (1960), “Alphaville” (1965), *Pierrot, le fou* (1965), *Week-end* (1967) y “Pasión” (1981).



El problema de Argelia como telón de fondo. Un hombre ensangrentado entra al bar. Al fondo, otro se dispone a ametrallar a un tercero. En el tercer fotograma, después de que Nana huya corriendo del bar, los *gendarmes* se acercan.

CUADRO 7: La carta – Aún Raoul – Los campos Elíseos

Eddie Constantine

El nombre de Eddie Constantine Nana lo nombra dos veces en la película: la primera vez en este CUADRO 7, cuando Raoul después de comentarle que ganará más dinero trabajando como prostituta en París que en una ciudad de provincias, le saca el tema del cine. Nana le responde que hace dos años trabajó en el teatro (en “Pacífico” y en el teatro *Châtelet*) y que hizo un *film* con Eddie Constantine. La segunda vez que lo nombra es en el CUADRO 10.

Un año antes, en 1961, Karina y Constantine comparten pantalla en la secuencia muda de la boda entre Godard y Karina en “Cleo de 5 a 7”, en donde interpreta al hombre que está regando con la manguera. Cuatro años después, en 1965, compartirán protagonismo en *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, en donde Godard rescataría a Constantine que estaba considerado como un pésimo actor americano que vino a hacer carrera en Francia. Ya en 1961, Godard le dirigió en el episodio corto “La pereza” dentro de la película colectiva “Los siete pecados capitales”, en donde interpretaba, con técnica hierática e inmutable, a un hombre tan perezoso que era incapaz de desvestirse para acostarse con la chica a la que había llevado a su piso. En 1991, Godard vuelve a rescatarlo para que interprete al *Lemmy Caution* de *Alphaville* en la película con título rosselliniano *Allemagne neuf zéro* (“Alemania nueve cero”).

Pacífico

Nana dice a Raoul que actuó en “Pacífico”. “Pacífico” es una opereta estrenada el 11 de noviembre de 1958 en el teatro *La Porte Saint-Martin* de París, con música de Jo Moutet e interpretada por el tenor Georges Guétary y por la protagonista de “Cleo de 5 a 7” (1961), Corinne Marchand.

CUADRO 8: Tardes – dinero – lavabos – placer – hoteles

Poujade

Durante el montaje sobre la evolución de Nana en el mundo de la prostitución, en uno de los planos Nana le pide fuego a otra prostituta que está apoyada en una pared en donde está pintado en tiza la palabra “Poujade”.



Interxto muy implícito pero deliberado, haciendo referencia política a la Francia en la que se desenvuelve el contexto del filme.

Pierre Poujade (1920 – 2003) fue el fundador en 1954 de la UDCA “Unión para la defensa de los comerciantes y artesanos de Francia”, manifestándose contra los controles fiscales, y se presentó en las elecciones de 1956 consiguiendo, gracias a esta acción, un 11 % del electorado, reuniendo a una clientela clásica de la derecha tradicional y de la Francia de provincias (artesanos, pequeños campesinos y comerciantes). Obtuvo 52 escaños en la Asamblea Nacional dando a Jean-Marie Le Pen (del que fue su mentor) su primer contacto con el poder (por entonces era el miembro más joven del Parlamento). Fue un dirigente autoritario, nacionalista y antisemita. Su éxito político se desmoronó por falta de disciplina y liderazgo después de que el general Charles de Gaulle se convirtiera en Presidente en 1958, pero el término “Poujadismo” sobrevivió para describir una actitud de resistencia al cambio entre grupos tradicionalistas amenazados por el desarrollo económico.

CUADRO 9: Un joven – Luigi – Nana se pregunta si es feliz

Peter Kassovitz

El joven del que se enamora Nana está interpretado por Peter Kassovitz, que debutó como director en 1964 con la película *Les chemins de la fortune*. Tuvo una infancia marcada por el exilio y la huella del nazismo le persiguió. Nació en Budapest en 1938 en una familia judía y a los cinco años sus padres fueron llevados a un campo de concentración mientras a él lo escondieron en una familia católica. Milagrosamente sus padres sobrevivieron al campo de concentración y regresaron a Budapest después de la guerra. A los dieciocho años, durante la revolución de Hungría, Peter emigró de Budapest a París, donde trabajó como asistente de cámara y como operador. Guionista, novelista y director, toda su obra está marcada por la infancia que padeció. Es el director y guionista de “Jakob the liar” (1999), en donde se narran los horrores del Holocausto.

Su hijo es Mathieu Kassovitz, también actor y director. Mathieu dijo de Godard que se había convertido en un estúpido viejo y que era muy triste porque sus tres primeras películas eran maravillosas (“Vivir su vida” es la cuarta). Su primer cortometraje se tituló “Fierrot le fou” (Fierrot el piojo) en claro sarcasmo a la película de Godard. Escribió y dirigió “La Haine” (1999).

CUADRO 10: La calle – Un hombre – La dicha no es alegre

Max Ophüls

“La dicha no es alegre”, uno de los títulos del CUADRO 10, es una cita que se recoge en la película de Ophüls *Le plaisir* (1952), tres historias sobre el placer adaptadas de relatos de Maupassant. Godard la repetirá cuarenta años más tarde en “Elogio de amor” (2002).

Zola



El reconocimiento de lo que le debe a la novela “Nana” de Zola, viene recompensado al principio del CUADRO en donde vemos a Nana apoyada en una pared en donde anuncian la película “La doublure du General”, originalmente titulada “On the double” (1961), de Melville

Shavelson y protagonizada por Danny Kaye.

Danny Kaye



Mientras que el nombre del cine “Zola” está roto por la letra L, el nombre de Danny Kaye se aprecia perfectamente. La mayoría de los pósteres que se ven en las películas de Godard son guiños intertextuales al espectador. En “Le mépris” y en “Deux ou trois choses que je sais d’elle” muestra un póster de “Vivir su vida”.

Danny Kaye, nació con el nombre de David Daniel Kaminsky en Brooklyn en 1913, hijo de inmigrantes rusos. Se convirtió en cómico, cantante y actor popular actuando en Broadway y más tarde como en películas de entretenimiento. Tuvo su propio programa de televisión, “The Danny Kaye show” y durante los 70 y 80 fue perdiendo popularidad. En 1987 murió de un ataque del corazón en Los Ángeles (California).

La inclusión de Danny Kaye como intertexto es alargar la imaginación demasiado lejos. Probablemente se enseña el póster por el nombre del cine “Zola”.

Paul Newman y “El buscavidas” (1961) de Robert Rossen



Al lado del póster del cine “Zola” hay otro póster que anuncia la película “El buscavidas” (1961) protagonizada por Paul Newman y una de las películas más sobresaliente de Rossen junto a “Cuerpo y alma” (1947) y “El político” (1949). En francés la película se tituló: “L’ Arnaqueur”.

Vadim

Aunque es imposible apreciarlo en la pantalla, alguien puso un graffiti con el nombre tachado de “Vadim” debajo del título de la película de Paul Newman. En 1962 Roger Vadim no tenía mucha aceptación entre los jóvenes *cahieristas*, no sólo por el tema “Aurel” en donde Jean Aurel fue sustituido por Vadim para dirigir la película *Le bride sur le cou* (1961) con Brigitte Bardot, sino por su filmografía más apegada a la comercialidad. Su ópera prima fue “Y dios creó a la mujer” (1956) en la que se

descubrió a uno de los mitos eróticos más universales junto a Marilyn Monroe: Brigitte Bardot, con la que se casó. No fue la primera ya que tuvo un hijo con Jane Fonda, otro con Annette Storyber, otro con Catherine Schneider y cuatro con Catherine Deneuve. En 1968 terminó el clásico de ciencia ficción *camp* “Barbarella” con Jane Fonda.

Roger Fleytoux y su BMW

Nana está apoyada en la pared fumando y se tapa con su abrigo al darle un escalofrío. Se acerca otra prostituta y le dice: “¿Has visto? El comisario Fleytoux se compró un BMW”. Le señala hacia la carretera, Nana mira y aparece el comisario conduciendo un BMW y saludando a Nana. El comisario es el director de producción Roger Fleytoux. Un chiste típico y sarcástico de Godard sobre los productores.



El periodista del CUADRO 3 conduce un Alfa Romeo, en el CUADRO 12 veremos que Raoul, el chulo de Nana, conduce un Ford Galaxy, y el comisario conduce un BMW.

Y a pas d’pitié

Nana se muestra mucho más suelta y con más experiencia con un cliente que le propone hacer un trío. Nana le pregunta a qué se dedica y el hombre le dice que es fotógrafo de publicidad. Sale como tema de conversación el cine y Nana le comenta que hace dos meses hizo una película con Eddie Constantine *Y a pas d’pitié* (“No hay piedad”). Nana le miente y se inventa el título porque hace dos meses estaba desesperada buscándose la vida para pagar el alquiler.

Olympia

Cuando Nana está buscando de habitación en habitación por los pasillos del hostel a una prostituta que esté libre para hacer un trío con el cliente, se encuentra con Yvette que en ese momento iba a bajar en ascensor y le recuerda “en el Olympia, el martes”. No se sabe qué va a ir a ver, pero en aquella fecha estaba en cartel Louis Armstrong y “The shadows”.

Elyzabeth

Nana encuentra una compañera y la lleva al cuarto para hacer el trío. El hombre le pregunta cómo se llama y ella le responde: “Elyzabeth, como la reina de Inglaterra”. Esto que ahora podría sonar un poco frívolo, tenía más relevancia en 1962. Ni qué decir de los bautizos con nombres de personajes populares (monarcas, princesas o personajes relevantes de cualquier disciplina artística, social o científica) a hijos inocentes, muchos de ellos condenados de por vida y muchos otros agraciados por el atino. Práctica universal en el espacio y en el tiempo (pasado, presente y futuro).

CUADRO 11: Plaza Châtelet – Lo desconocido – Nana filosofa sin saberlo

Brice Parain

Nana entra una cafetería y se pone a conversar con el filósofo Brice Parain que se interpreta a sí mismo, improvisando las respuestas que Godard le iba formulando detrás de la cámara. La filosofía del lenguaje de Parain fue una gran influencia para Godard y sus coetáneos, sobre todo para Chris Marker y Alexandre Astruc. Uno de sus libros más sobresalientes e influyentes fue el publicado en 1942, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. En 1962 escribió la obra de teatro *Noir sur blanc*, de la que cita algunas ideas en la conversación con Nana como que nunca se ha podido vivir sin hablar.

Freud

Cuando Nana interrumpe a Brice Parain y le pregunta por qué lee y qué esta leyendo, el filósofo le muestra el libro. Godard no lo enseña pero el libro que lee es “Tres ensayos sobre la teoría sexual” (1905) de Freud¹⁴⁶. Es un intertexto invisible imposible de percibir a no ser que sea el mismo autor quien lo diga o, sino, a través de fotografías del rodaje. También actúa como una metáfora con el pensamiento freudiano: la presencia de Freud está presente en el inconsciente de la película, no se puede ver, está fuera de campo, pero late por salir al exterior.

Hegel

Durante la conversación con Parain se nombra a Hegel, a Platón, a Kant y a Leibniz. Nana se muestra en la conversación un poco desconcertada y confundida, pero a la vez muestra comodidad e interés. Es la primera vez que se plantea el personaje de Nana desde un punto de vista filosófico, introduciendo temas

¹⁴⁶ Reseñado en entrevista a Godard, “Entretien avec Jean-Luc Godard” a cargo de Jean Collet, en *Jean-Luc Godard*, “Cinéma d’aujourd’hui”, septiembre 1963.

relacionados con el lenguaje (pensamiento, expresión y reflexividad) y Nana introduce al final el tema del amor, preguntándole qué es lo que piensa sobre el amor y si no tendría que ser lo único verdadero. En el CUADRO siguiente, el 12, vemos a Nana enamorada de “el joven” (Peter Kassovitz).

“Los tres mosqueteros”

Al principio de la conversación Parain pregunta a Nana si ha leído “Los tres mosqueteros” de Alejandro Dumas. Nana le responde que no, pero que ha visto la película. El año anterior al estreno de “Vivir su vida”, se estrenaron las dos partes de Bernard Borderie del libro de Dumas: *Les tríos mousquetaires: les ferrets de la reine* (1961) y *Les tríos mousquetaires: la vengeance de Milady* (1961).

Porthos

Brice Parain le cuenta a Nana la historia de Porthos a colación de una respuesta de Nana en la que dice que muchas veces, cuando reflexiona, aunque sepa lo que quiere decir es incapaz de decirlo. Parain le narra la historia: *Porthos, el grande, el fuerte, un poco bobo. No pensó en toda su vida, ¿comprende? Una vez tuvo que poner una bomba en un sótano. Lo hizo. Colocó la bomba, encendió la mecha y se fue. De súbito, mientras corría, se puso a pensar. ¿En qué piensa? Se pregunta cómo puede poner un pie ante el otro(...) ¿Le habrá ocurrido a usted también, no? (refiriéndose a Nana) Entonces se para, deja de correr y todo explota: el sótano le cae encima. Lo sostiene con sus espaldas. Es fuerte. Pero pasa un día, dos días, es aplastado y muere. En suma, la primera vez que pensó, murió.* Un relato de transformación de un personaje: de un hombre instintivo a un hombre reflexivo. Puede ser una metáfora de la transición del cine clásico al cine moderno: de un cine emotivo a un cine reflexivo.

CUADRO 12: Aún el joven – El retrato oval – Raoul vende a Nana

Charles Baudelaire

El joven del que se enamora Nana está tumbado en la cama leyendo “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, del libro “Obras completas” en traducción de Charles Baudelaire, un maldito incomprendido que encontró, allende los mares, a otro maldito tan incomprendido como él, Edgar Allan Poe, al que tradujo con entusiasmo.

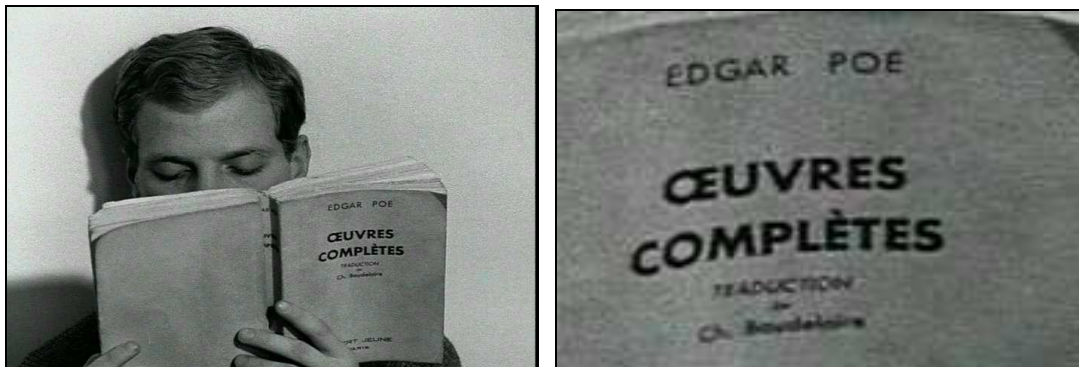
El intertexto de Baudelaire nos puede decir muchas cosas, pero la relación más directa con el tema de “Vivir su vida” es el arrastre por el terreno de las drogas y la

prostitución de las que sólo consigue el tedio y el hastío (el *spleen*) anhelando otros territorios que linden la belleza y la distancia (el viaje). Aparte que para muchos Baudelaire es considerado tanto como el apologista como el detractor de la modernidad. Doménech Font apunta que Walter Benjamín, uno de los escritores que mejor interpretaron a Baudelaire, consideraba que para el poeta francés lo moderno no sólo era una época, sino una energía cuya fuerza motora se entronca con la antigüedad: “Lo moderno es, en realidad, tanto una forma onírica de los acontecimientos como el eterno retorno de lo mismo”.¹⁴⁷

Una opinión que se puede amoldar a la actitud estética de Godard en este filme.

Baudelaire murió enfermo, sifilítico, sufriendo una parálisis que le dejó casi mudo, en una terrible agonía, a los cuarenta y seis años en brazos de su madre.

“El retrato oval” de Poe leído por Godard



El cuento “El retrato oval” de Poe sobre un artista que se esfuerza en realizar un retrato que consiga plasmar calcadamente el físico y el espíritu de su mujer, es un intertexto metido con calzador que nos señala con explicitud la intención narrativa de Godard con “Vivir su vida”: plasmar el retrato de Nana, de Anna Karina, de su mujer. En el relato de Poe la mujer muere después de haberla retratado; en la película de Godard Nana muere de una forma absurda.

Se ha llegado al último cuadro y Godard lo expresa sin encubrimientos: “Vivir su vida” es un retrato de Anna Karina y, como todo retrato, es una búsqueda de la verdad a través de la exteriorización de lo íntimo.

Y para subrayarlo más aún, no es “el joven” (Peter Kassovitz) quien lee el fragmento del relato de Poe, sino la *voice over* de Godard que comienza con estas palabras mientras muestra el bello rostro de Nana, jugando con los contraluces interiores y exteriores, unas veces su cara ennegrecida, otras veces menos oscura y

¹⁴⁷ Font, Dom  nech. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, ed. Paidós, 2002, Barcelona, p. 26-27.

con cierta nitidez para apreciar sus rasgos: *Esta es nuestra historia, un artista pintando el retrato de su mujer, hasta llegar al final del relato: Y el pintor quedó extasiado ante su obra, pero un minuto después, contemplándola aún, tembló, horrorizado. Y gritó con voz tonante: “¡En verdad, es la vida misma!”. Se volvió a mirar a su bien amada: ¡estaba muerta!*

Poe murió a los cuarenta años, dos años después de la muerte de su esposa, destruido por el alcohol y las drogas.

Thomas Sully



Retrato oval de Francis Keelin Vallentin Allan.

El retrato que describe Poe está escrito e influenciado por el retrato oval que el pintor Thomas Sully¹⁴⁸ hizo a Francis Keelin Vallentin Allan, la madrastra de Edgar Allan Poe. Ya lo reseña Poe en el texto del cuento, fragmento leído por Godard: *El retrato, ya lo dije, era de una joven (...) a la manera de Sully en sus cabezas favoritas.*

Elyzabeth Taylor



Mientras se escucha la voz de Godard leyendo el retrato, en un momento encuadra en un plano el rostro de Nana junto a un pequeño retrato de Elyzabeth Taylor, invitando al espectador, a través de una inclusión intertextual con un claro mensaje cinéfilo, a hacer una comparación glamourosa de dos iconos de los 60: la actriz americana Elyzabeth Taylor, que en 1960 consiguió su primer Óscar protagonizando la película “Butterfield 8” de Daniel Mann, en donde interpretaba a una

¹⁴⁸ Thomas Sully (1783 – 1872) pintor americano conocido sobre todo por el retrato original que hizo a la Reina Victoria de Inglaterra en uno de sus viajes a este país.

prostituta de lujo en Nueva York que se enamora de un millonario casado, abocándolo a la tragedia; y la actriz francesa y europea Anna Karina, que en aquella época se había convertido no sólo en la mujer de Godard sino en una de las musas de la *Nouvelle vague*.

Ford Galaxy

Raoul mete a Nana en un coche bruscamente para venderla a otro chulo. Conduce un Ford Galaxy, el coche que aparece en *Pierrot, le fou* (1965). El propietario real era el asistente y muy amigo de Godard, Roland Tolmatchoff.

Jules et Jim

Mientras van dentro del coche en dirección al lugar en donde ha quedado con el otro chulo para vender a Nana, se ven a través de la ventana del coche las calles de París. Se ve un cine con una cola larguísima de gente para sacar la entrada en donde anuncian la película “Jules et Jim” (1962) de Truffaut.



Un claro homenaje y agradecimiento a uno de sus más queridos compañeros de *Cahiers du cinema*: amigo desde que se reunían en la filmoteca de Langlois a ver y a hablar sobre cine, y enemigo al final de su trayectoria más bien por el carácter agrio, distante y descalificador que Godard ha mostrado en muchas ocasiones. Aunque Godard siempre lo ha apreciado y lo ha considerado como uno de los más grandes críticos y cineastas de todos los tiempos, homenajeándole una vez más, después de su muerte en 1984, en su colosal obra *Histoires du cinéma* (1988-1998). Nunca dejaron de mantener una relación epistolar, pero sus cartas mostraban con claridad la desavenencia afectiva y la distancia estética e insalvable que les separaba¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Esta imposibilidad de reconciliación se muestra perfectamente en dos cartas que se enviaron Godard y Truffaut a raíz del estreno de “Salve quien pueda (la vida)” (1979) y que son un ejemplo de la ruptura total de dos personas que hicieron nacer un movimiento y dieron un soplo de aire fresco y renovador a la cinematografía mundial con sus dos óperas primas: “Los cuatrocientos golpes” (1959) y “Al final de la escapada” (1959) , en donde el guión escrito por Godard estaba basado en una historia original de Truffaut.

Godard le escribió esta carta invitando a Truffaut a acudir a un debate público con otros miembros de la *nouvelle vague* como Chabrol y Rivette: *Realmente, ¿no se podría organizar una “conversación”? Cualesquiera que sean nuestras diferencias, me interesaría oírlos decir en qué se ha*

Jean-Pierre Melville

La última secuencia de “Vivir su vida” está rodada alrededor de la calle de los estudios de Jean-Pierre Melville, y con una puesta en escena típica del cine negro y policiaco que caracterizó al director de “Le samouraï” (1967). El coche donde aparca Raoul para vender a Nana está frente al restaurante “des Studios”. Es un homenaje claro al estilo *verité*, pre-nouvelle vague, que influyó considerablemente en Godard y sus coetáneos, considerando a Jean-Pierre Melville unos de sus padres espirituales.

La Salpêtrière

Nana muere tiroteada sobre el asfalto mientras los dos coches se marchan. De fondo suenan unas campanas que proviene del hospital *La Salpêtrière*. Surgió en el momento del rodaje ilustrando poética y musicalmente un final trágico y pesimista.

Roma, città aperta (1945) de Rossellini

Es digno de reseñar la similitud entre la muerte de Nana y la muerte de Pina (Anna Magnani) en “Roma, ciudad abierta”, la obra maestra de la posguerra que abrió la puerta al neorrealismo.



convertido nuestro cine. Ciertamente, podríamos hacer de eso un libro, para Gallimard o para donde sea. Me sentiría feliz de invitarte uno o dos días a Ginebra. Me gustaría, si fuera posible, enseñarte un poco mi “localización”. Quizá un encuentro como ése, cara a cara, resultaría demasiado violento: siendo cuatro se podría disminuir la diferencia potencial y circularía un poco de corriente. Con la amistad de siempre.

La respuesta de Truffaut fue demoledora, reflejando el camino polémico y descalificativo que Godard ha llevado a través de su trayectoria con muchos de los que han sido sus compañeros: *Tu invitación a Suiza es extraordinariamente halagadora, cuando uno sabe lo precioso que es tu tiempo...Tu carta es sorprendente, y tu pastiche de estilo “político” convence. El finale de tu carta permanecerá como uno de mis más felices hallazgos: “Con la amistad de siempre”. De este modo demuestras que no puedes seguir soportando la animosidad hacia nosotros, a quienes llamaste malhechores y estafadores a los que había que evitar como la peste. Por lo que a mí respecta, estoy de acuerdo en acudir a tu localización; qué bonita expresión...cuando pienso en todos los hipócritas que se limitarían a decir: mi casa. Pero ése es un privilegio que yo deseo compartir con otros, digamos cuatro o cinco personas que podrían anotar lo que dijeras y difundirlo por doquier. Así, pues, te pido que invites al mismo tiempo que a mí a Jean-Paul Belmondo. Dijiste que te tiene miedo, y es tiempo de tranquilizarlo. También me gustaría mucho ver a Véra Chytilová, denunciada por ti como “revisionista” en su propio país bajo ocupación soviética. Su presencia en tu conferencia me parece necesaria, porque estoy seguro de que la ayudarás a obtener su visado de salida. ¿Y por qué olvidarse de Loleh Bellon, a quien llamaste auténtico perro en “Telérama”? Por último, no te olvides de Boumboum, nuestro viejo amigo Braunberger, que me escribió al día siguiente de tu llamada telefónica: “El único insulto que no puedo soportar es ‘sucio judío’ “. Espero tu respuesta sin excesiva impaciencia porque si te conviertes en uno de los del grupito de Coppola, andarás escaso de tiempo y yo no quiero echar a perder la preparación de tu próxima película autobiográfica, cuyo título creo saber: “Una mierda es una mierda”.*



Pina corre detrás de Francesco, capturado por las tropas alemanas por sospecha de colaborar con la resistencia, y es asesinada a tiros por los soldados.

9. CONCLUSIONES

9. CONCLUSIONES

Como apuntábamos en la definición de objetivos generales, este análisis ha querido dejar constancia, con rigor académico, de la necesidad ineludible de percibir lo intertextual y comprender el significado de su inclusión para otorgarle una valoración coherente. A su vez nos ha servido como ejemplo para constatar la riqueza comprensiva que se adquiere al abordar un estudio analítico de un filme desde un marco intertextual.

Llegados a este punto, expondremos las conclusiones que se pueden extraer de este análisis. Cada conclusión responde a las hipótesis de partida expuestas en el capítulo 7:

1. Hipótesis nº 1: *Desde una perspectiva de la Historia del cine, “Vivir su vida” se encuadra dentro del movimiento de la “Nouvelle vague” y, por lo tanto, es de suponer que adoptará unos rasgos estéticos propios de dicho movimiento.*

Conclusión:

“Vivir su vida” es un filme que asume los rasgos estéticos que abanderaron la “Nouvelle vague” y es una obra paradigmática de lo que se dio en llamar la “modernidad” narrativa en oposición al “clasicismo”.

También se puede afirmar que “Vivir su vida” podría etiquetarse como una “obra abierta”, en el sentido que Julia Kristeva y Roland Barthes dieron a la palabra “texto”, es decir, una obra que cuestiona antiguos valores y prácticas formales en la que se da un proceso infinito de producción de sentido al desplazar el interés del significado al significante y del enunciado a la enunciación; y es un obra en la que la capacidad de lectura e interpretación también es infinita. Para conseguir esto Godard utiliza la herramienta de la “Intertextualidad”. Con ella provoca que el texto fílmico escape a una taxonomía estática y definitiva ya que hace que resuenen multitud de voces y de procedimientos que están interconectados, creando un tejido casi

laberíntico. También provoca que la reducción categórica de la obra sea prácticamente imposible.

2. Hipótesis nº 2: *A primera vista, la apariencia del filme se inclina con mayor peso hacia una intención discursiva más formalista que realista.*

Conclusión:

Expuesta la anterior conclusión, se puede verificar esta segunda hipótesis: “Vivir su vida” es un filme formalista y metalinguístico. Sus rasgos estéticos están más cerca de la tradición formativa que de la tradición realista ya que a Godard parece que no le interesa tanto hacer una radiografía de la prostitución del París de principios de los sesenta a través de un personaje reciclado de la tradición literaria naturalista, como utilizar dicha propuesta temática (como ha hecho en gran parte de su filmografía) para alcanzar un fin formalista transgresor que le ayuda a teorizar sobre la lingüística cinematográfica relegando la temática a un segundo plano.

Se puede concluir también que, al ser el formalismo tan marcado (fragmentación del discurso, elipsis bruscas, abstracción, psicologismo y causalidad de la protagonista anestesiados, intertextualidad...) impide, la primera vez que se ve, una empatía transparente con la temática. Por lo tanto, es un filme que necesita una revisión para apreciar con más claridad el argumento del filme.

3. Hipótesis nº 3: *Si partimos de la base de que esta película tiene una gran inclusión intertextual, se puede suponer que dicha inclusión, al tener tanto peso, desvanece la individualidad del autor del filme.*

Conclusión:

Esta tercera hipótesis no puede verificarse, más bien debería de anularse. Es cierto que “Vivir su vida”, utilizando la terminología de Mijail Bajtin, es una obra polifónica que comunica dialógicamente; es decir, el “Yo-Godard” no existe como tal, deja de ser individual para existir como un “Yo-

Otro” que le ofrece la posibilidad de contradecirse y vivir sus variaciones en relación con su tradición, resonando las voces y las valoraciones éticas de los otros que lo han precedido. Pero, a su vez, esta dispersión de voces no impide que su voz suene como genuina. Esta idea de fusión ya la señalamos en el apartado sexto, “Estado de la cuestión”, cuando apuntamos cómo Dudley Andrews en su estudio sobre “Al final de la escapada” se preguntaba cómo pudo ese filme conciliar dos deseos contradictorios: *“un deseo de ‘autenticidad’, de expresión de una voz radicalmente nueva y personal, y por otra parte un deseo de referencias y de filiación, de reappropriación de los códigos del cine americano de serie B”*. Lo mismo pasa con “Vivir su vida”. A pesar de que la inclusión intertextual es tan grande, ello no impide que la voz de Godard suene con autenticidad.

4. Hipótesis nº 4: *Se supone que “Vivir su vida”, al estar marcada por una gran inclusión intertextual, no se podrá valorar coherentemente si no se afronta su análisis desde esta perspectiva.*

Conclusión:

Esta cuarta hipótesis sí se puede verificar, pudiéndose afirmar que “Vivir su vida”, al ser un filme caracterizado por una gran inclusión intertextual, no podrá valorarse coherentemente si no se aborda su análisis desde una perspectiva intertextual. Por ejemplo, si alguien quisiera valorar esta obra e ignorase el intertexto de “Nana”, su valoración carecería de rigor estético, ya que es un intertexto imprescindible para comprender el argumento del filme y la intención discursiva de Godard a través de la tradición de un personaje literario. De esto último, se puede deducir que Godard parece que ha querido, a través del personaje literario de Nana, continuar con una tradición cultural francesa pero rompiendo los cánones estéticos heredados de dicha tradición; es decir:

Zola (naturalismo) → Renoir (realismo poético) → Godard (modernidad)

Vista la percepción de intertextos, se puede también concluir que la inclusión intertextual varía en su grado de complejidad abarcando distintos referentes culturales y, por extensión, enciclopédicos, convirtiendo el filme en una mosaico de referencias a la cultura europea, sobre todo francesa.

De esta última conclusión, también se puede derivar que “Vivir su vida” se presenta como una adivinanza a desvelar, cumpliendo una función lúdica: los intertextos se insertan con una deliberada intención por parte de Godard proponiendo una actividad de juego entre el autor y el espectador, y obligándole, por lo tanto, a adoptar una posición activa frente al filme, una posición de producción de sentido permanente.

10. HIPÓTESIS PLAUSIBLES

10. HIPÓTESIS PLAUSIBLES

Después de este análisis cabe anticipar otra serie de supuestos, sobre todo en relación con la recepción de la obra, que podrían cobrar operatividad como hipótesis de partida para futuros estudios. En el estudio que nos ocupa no pueden formularse como conclusión al no haber sido abordadas con la suficiente consistencia. Dichas hipótesis son:

1. El nivel de competencia del receptor determinará el goce estético de la recepción de este filme. Un receptor, sin la competencia ni la voluntad receptora necesaria para enfrentarse a esta obra, se sentirá vulnerable ante la exigencia del autor y, por lo tanto, el goce estético y artístico será muy bajo o nulo. En cambio, un receptor competente que active su experiencia receptora para reconocer e interconectar las inclusiones intertextuales, adquirirá progresivamente unos conocimientos que le ayudarán a comprender y a valorar la obra con mayor rigor. Por lo tanto, se podría decir que es un filme dirigido a un espectador competente ya que el grado de exigencia por parte del autor es alto.
2. El desvelamiento perceptivo y semántico de los intertextos, por parte del espectador, le aporta una experiencia no sólo lúdica sino placentera y gozosa al descubrir la comprensión de su inclusión. Con esto se puede deducir que el placer emotivo y el placer sentimental llega a través de la inteligencia.

Esta última idea también la expresa Santos Zunzunegui en su libro sobre “Robert Bresson” cuando reseña la distinción entre dos tipos de arte que apunta Susan Sontag en su libro “Contra la interpretación”¹⁵⁰:

- Un arte que despierta sentimientos y emociones directamente y que provoca el florecimiento instintivo del sentimiento sin ningún tipo de frontera: Arte → Sentimiento.

¹⁵⁰ Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 48.

- Un arte que despierta la emoción y el sentimiento a través de un filtro: la inteligencia: Arte → Inteligencia → Sentimiento.

De aquí se podría sacar otra hipótesis plausible:

3. “Vivir su vida” se encuadraría dentro del segundo tipo de arte ya que es una obra que ofrece un placer sensual distinto debido al recorrido y al filtro que debe traspasar para llegar al sentimiento. El tema de “Vivir su vida” (esencial en las películas pertenecientes al primer tipo de arte) viene investido de un ropaje exclusivamente formal, necesario para crear el filtro de la inteligencia. Pero también es una obra que, aunque retarde la llegada del sentimiento y requiera un mayor esfuerzo para desvelarlo, una vez que pasa el filtro de la inteligencia la emoción que se produce se abre de forma más intensa y perdurable.

11. BIBLIOGRAFÍA

11. BIBLIOGRAFÍA

Teoría literaria: libros

- Acosta Gómez, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, ed. Gredos, Madrid, 1989.
- Barthes, Roland, *S/Z*, ed. siglo veintiuno, Madrid, 1980.
- Beaugrande, Robert A. Iain y Dressler, Wolfgang Ulrich , *Introducción a la lingüística del texto*, ed. Ariel, Barcelona, 1997.
- Culler, Jonathan, *The pursuit of sing.*, Routledge&Kegan, London, 1981.
- Eco, Umberto, *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, ed. Lumen, Barcelona, 1984.
- Fairclough, Norman, *Language and power*, Longman, London and New York, 1989.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, ed. Taurus, Madrid, 1989.
- Greimas, Algirdas Julián, *La semiótica del texto*, ed. Paidós, Barcelona, 1983.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I y II*, ed. Fundamentos, Madrid, 1978.
- Marchese, Angelo y Forradillas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, ed. Ariel, Barcelona, 1986
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, ed. Cátedra, Madrid, 2001
- Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector*, ed. Universidad Castilla-la Mancha, Cuenca 2001.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, ed. Gredos, Madrid, 1984.
- Rifaterre, Michael, "Criterios para el análisis de estilo", en Warning, Rainer, *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- AAVV, *Estética de la recepción*, ed. Arco/Libros, Madrid, 1987.
- AAVV, *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso*, coordinado por Antonio Mendoza Fillola y Pedro C. Cerrillo, ed. Universidad Castilla-la Mancha, Cuenca, 2003.
- AAVV, *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*, ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1992.

Teoría literaria: revistas

- García Tejera, María, "La intertextualidad como recursos poético", en *Gades*, 8, 1981, p. 151-179
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel, "Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento", en *Signa*, 3, Madrid, 1992, p. 139-156.

-Pavlicic, Pavao, "La intertextualidad moderna y posmoderna", en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, p. 165-186.

- Plett, Heinrich, "Intertextualidades" en *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, p. 65-94.

-Quintana Docio, Francisco, "Intertextualidad genética y lectura palimpsésica", en *Castilla: estudios de literatura*, 15, 1990.

Teoría y ensayos de cine: libros

-Andrew, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, ed. Rialp, Madrid, 1993.

-Aumont, Jaques. y Marie, Michel, *Análisis del film*, ed. Paidós, Barcelona, 1993.

-Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, ed. Paidós, Barcelona, 2004.

-Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1998.

-Aumont, Jacques, Bergala, Alain ,Marie, Michel, y Vernet, Marc, *Estética del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1989.

-Bazin, André, *¿Qué es el cine?* ed. Rialp, Madrid, 1999.

-Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

-Stam, Robert, *Teorías del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 2001.

-Stam, Robert, Burgoyne, Robert. y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1999

Libros de, sobre y relacionados con Godard

-Bergala, Alain, *Nadie como Godard*, ed. Paidós, Barcelona, 2003.

-Douin, Jean- Luc, *Godard*, Rivaes, París, 1989.

-Font, Domènec, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, ed. Paidós, Barcelona, 2002.

-Giannetti, Louis, *Godard and others. Essays on film form*, ed. Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1975.

-Godard, Jean-Luc, *Henri Langlois*, ed. Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1973.

-Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, ed. Alphaville, Madrid, 1998.

-Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.

-Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*, ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

- Gubern, Roman, *Godard polémico*, Tusquets editor, Barcelona, 1974.
- Liandrat-Guigues, Suzanne. y Leutrat, Jean Louis, *Jean-Luc Godard*, Cátedra, Madrid, 1994.
- MacCabe, Colin, *Godard*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2005.
- Marie, Michel. *Le Mépris, Jean-Luc Godard. Étude critique*, ed. Nathan, París, 2000.
- Marie, Michel, *À bout de Souffle, Jean-Luc Godard. Étude critique*, ed. Nathan, París, 2000.
- Riambau, Esteve, *El cine francés 1958-1998*, ed. Paidós, Barcelona, 1998.
- Sacotte, Marcel, *La prostitution*, ed. Buchet/Chastel, Paris, 1959.
- Silverman, Kaja y Farocki, Harun, *Speaking about Godard*, ed. New York University, New York, 1998.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Sontag, Susan, *Estilos radicales*, ed. Muchnik, Barcelona, 1985.
- Sterritt, David, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, ed. Cambridge University Press, Nueva York, 1999.
- AAVV, *El camino del cine europeo. Siete miradas*. Ed. Gobierno de Navarra, Ochoymedio, Artyco, Pamplona, 2004.
- AAVV, *En torno a la "nouvelle vague"*, ed. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2001.
- AAVV, *Historia General del cine. Vol.XI. Nuevos cines (años 60)*, ed. Cátedra. Signo e imagen, Madrid, 1995.

Revistas, artículos y entrevistas relacionadas con Godard

- Cahiers du cinéma*, nº 138, diciembre 1962, especial "Nouvelle vague".
- Cahiers du cinéma*, nº 238-239, mayo-junio 1972, "Le groupe Dziga-Vertov".
- Cahiers du cinéma*, nº 537, julio-agosto 1999, Separata sobre "Histoire(s) du cinéma".
- Fernández Bourgon, J. L., Marías, M. y Oliver, J. "A vueltas con Godard", *Casablanca*, nº 9, 1981, p. 39-49.
- F. Heredero, Carlos, "El cine como vehículo de pensamiento", *Dirigido por*, nº340, diciembre 2004.
- Jean-Luc Godard*, Filmoteca española, Madrid, 1999. (Recopilación de entrevistas, artículos y críticas de todas sus películas hasta 1996. Compilación y traducción a cargo de Jos Oliver y Ana Useros).
- Nickel Odeon*, "Nouvelle vague", *cuarenta años*, nº 12, 1998.

-“The Godard Dossier”, nº especial de *Screen* 40.3, otoño 1999.

-Quintana, Ángel, “Seguir las huellas del misterio Godard” en Suplemento “Culturas”. *La Vanguardia*. 20 Septiembre 2004.

Libros sobre Mijail Bajtin

-Ponzio, Augusto, *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, ed. Frónesis, Madrid, 1998.

-Zavala, Iris, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1991.

Libros sobre Émile Zola y Jean Renoir

-Bazin, André, *Jean Renoir*, ed. Artiach, Madrid, 1973.

-Quintana, Ángel, *Jean Renoir*, ed. Cátedra, Madrid, 1998.

-AAVV, *Jean Renoir y otros. La política de los autores*, ed. Paidós, Barcelona, 2003.

-Zola, Émile, *Nana*. ed. Cátedra, Madrid, 1988.

-Zola, Émile, *El naturalismo*, ed. Península, Barcelona, 1989.

Libros de y sobre Robert Bresson

-Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, ed. Ardora, Madrid, 1997.

-Zunzunegui, Santos, *Robert Bresson*, ed. Cátedra. Signo e imagen/cineastas, Madrid, 2001.

-Gómez Mesa, Luis, *Robert Bresson, asceta del cine*, Valladolid, XX Semana Internacional de cine de Valladolid, 1975.

-Sontag, Susan, “Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson”, en *Contra la interpretación*, ed. Seix-Barral, Barcelona, 1984.

Libros de y sobre Carl Th. Dreyer

-Bazin, André, “La pasión de Juana de Arco” en *El cine de la crueldad*, ed. Mensajero, Bilbao, 1977.

-Dreyer, Carl Th., *Sobre el cine*, ed. Semana Internacional de cine de Valladolid, 1995.

-Fernández Cuenca, Carlos, *Carl Theodor Dreyer*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1964

-Gómez García, Juan Antonio, *Carl Theodor Dreyer*, ed. Fundamentos, Madrid, 1997.

-Vidal Estévez, Manuel, *Carl Theodor Dreyer*, ed. Cátedra, Madrid, 1997.

Libros sobre Bertolt Brecht

- Castri, Máximo, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Ed. Akal, Madrid, 1978.
- Desuché, Jacques, *La técnica teatral en Bertolt Brecht*, ed. Oikos-Tau, Barcelona, 1968.
- Thomson, Peter y Sacks, Glendyr, *Introducción a Brecht*, ed. Akal, Madrid, 1998.
- Walsh, Martin, *The brechtian aspect of radical cinema*, ed. British Film Institute, London, 1981.

Libro de y sobre Rossellini

- Quintana, Ángel, *Roberto Rossellini*, ed. Cátedra. Signo e imagen/cineastas, Madrid, 1995.
- Rossellini, Roberto, *El cine revelado*, ed. Paidós, Barcelona, 2000.

Libros sobre Antonin Artaud

- Derrida, Jacques y Kristeva, Julia, *El pensamiento de Antonin Artaud*, ed. Calden, Argentina, 1975.
- Durozoi, Gérard, *Artaud, la enajenación y la locura*, ed. Guadarrama, Madrid, 1975.

Páginas web

<http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4355/> Web dedicada a Jean-Luc Godard con innumerables links que remiten a cientos de webs especializadas en el cineasta.

12. ANEXO: FILMOGRAFÍA COMENTADA

12. ANEXO: FILMOGRAFÍA COMENTADA¹⁵¹

Los años clásicos (1959 – 1967):

- 1959. “Al final de la escapada” (*A bout de souffle*). Premio Jean Vigó. En 1960 se estrena en los cines Holder, Balzac, Scala y Vivienne de París, apareciendo como un vendaval que removía los cimientos del cine y subrayando la constatación de un nuevo movimiento cinematográfico que, un año antes, había abierto “Los cuatrocientos golpes” de Truffaut, que ganó el premio a la mejor dirección en Cannes¹⁵². Dudley Andrew se pregunta cómo pudo el film de Godard conciliar dos deseos contradictorios: un deseo de “autenticidad” autoral, de expresión de una voz radicalmente original y nueva, y por otra parte, un deseo de filiación y referencias a la historia del cine, sobre todo a la reappropriación de los códigos del cine de gansters americanos de serie B. La historia parte de un argumento original de Truffaut que Godard rehizo y su intención era *partir de una historia convencional y rehacer, pero de otra manera, todo el cine que se había hecho ya. Quería dar también la impresión de que se acababan de descubrir o experimentar por primera vez los recursos del cine.*
- 1960. “El soldadito” (*Le petit soldat*). Película censurada por las autoridades francesas hasta el 25 de enero de 1963 por su carga política, aunque Godard desmintió que fuera una película política: *Es una película no política, cuya acción se sitúa en un contexto político. Se habla de política pero no tiene una orientación política determinada. Mi modo de comprometerme fue el de decir: se le reprocha a la “Nouvelle vague” que muestre sólo a gente en la cama; yo voy a mostrar a otros que hacen política y no tienen tiempo de acostarse. Y la política era Argelia.* El argumento trata sobre un periodista, Bruno Forestier (Michel Subbor), desertor del ejército francés, que llega a Ginebra el 13 de mayo de 1958¹⁵³ y en donde entra en contacto con un comando terrorista pro-francés y le encargan matar al periodista de radio y de izquierdas Arthur Palidova porque consideran que hace propaganda a favor del FLN (Frente de Liberación Nacional argelino). Pero Bruno se enamora de la bella Verónica Dreyer (Anna Karina) que trabaja como agente secreto del FLN. Bruno decide

¹⁵¹ No se adjuntan todas las películas de la filmografía de Godard, sólo las principales, suficientes para dar una visión general de su obra.

¹⁵² Fuera de concurso también se proyectó *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais.

¹⁵³ El 13 de mayo de 1958 es el día antes de que Argelia forme el comité de Salud Pública contra la IV República que hará subir la temperatura de la crisis argelina. El nacimiento de la “nouvelle vague” coincidió con la crisis argelina y su deseo de independencia que provocó una crisis del tal magnitud que sólo se resolvió con la llegada del general De Gaulle al poder y la instauración de la V República con su política de descolonización en 1962.

abandonar su misión y escapar con Verónica a Brasil, pero el comando pro-francés no le deja. Al final Bruno es cazado por el FLN, le torturan pero consigue escapar y refugiarse en casa de Verónica. Bruno decide matar a Palidova para luego ir libremente a Brasil pero una vez cumplida su misión, descubre que a Verónica la han torturado y matado el comando francés.

- 1961. “Una mujer es una mujer” (*Une femme est une femme*). Premio especial del Jurado y premio de interpretación femenina a Anna Karina en el Festival de cine de Berlin de 1961. Con una *femme est une femme* comienza el ciclo de películas dedicadas a captar la belleza de su mujer Anna Karina. Es una “comedia musical” con el clásico enredo triangular entre dos hombres y una mujer, en donde el argumento no tiene mucho peso y lo que importa es la búsqueda de Godard hacia un nuevo lenguaje caracterizado por su antinaturalismo. En palabras de Godard: *La visión de conjunto de la película la tuve con una frase de Chaplin que dice: La tragedia es la vida en primer plano; la comedia, la vida en plano general. Yo me dije: “Voy a hacer una comedia en primer plano; la película será tragicómica”. (...) Para mí la película significa también el descubrimiento del color y del sonido directo, ya que mis otras películas estaban postsincronizadas. (...) Lo que a la gente no debió de gustarle es la discontinuidad, los cambios de ritmo o las rupturas de tono. Quizá tampoco su lado teatral, “cinema dell’arte”.*
- 1962. “Vivir su vida” (*Vivre sa vie*). Premio especial del Jurado y Premio de la Crítica en el Festival de Venecia de 1962.
- 1962. *Rogopag*, episodio de 20 minutos incluido en la película “El nuevo mundo” (*Le nouveau monde*) junto a Rossellini, Pasolini y Gregoretti. La película fue retirada por la censura a causa del episodio de Pasolini y volvió a salir con el título de “Lavémonos el cerebro” (*Laviamoci il cervello*). El episodio de Godard es una exploración del mundo futuro y una anticipación de “Alphaville” que vuelve a mostrar el lado pesimista de Godard. Trata de un hombre que sobrevive a una bomba atómica y descubre que debe ser el único hombre normal que ha sobrevivido a sus efectos.
- 1963. “Los carabineros” (*Les Carabiniers*). Más que una película es una fábula antibélica dentro de un espacio imaginario y ahistórico en donde sus escasos personajes no están definidos ni psicológica, ni moral ni, menos aún, sociológicamente. Todo transcurre al nivel animal, y aun este animal está filtrado desde un punto de vista vegetal, cuando no mineral, es decir,

*brechtiano*¹⁵⁴.. Roman Gubern en su libro “Godard polémico” apunta que la película clarifica y denuncia de modo ejemplar tres aspectos políticos que con frecuencia brillan por su ausencia en el cine antibélico:

1. La manipulación propagandística del ciudadano por parte de las clases dominantes en el poder que sufre el engaño y la estafa de la guerra.
 2. La guerra como un conflicto de apetencias económicas, germinada muchas veces por *la avidez de posesión de bienes* y del *fetichismo del consumo como forma de alienación*.
 3. *El trueque de la realidad por la ilusión, ilustrando puntualmente en imágenes el primer párrafo de “La ideología alemana” de Marx: “Hasta ahora, los hombres se han formado siempre ideas falsas acerca de sí mismos, acerca de lo que son o debieran ser. Han ajustado sus relaciones a sus ideas acerca de Dios, del hombre normal, etc. Los frutos de su cabeza han acabado por imponerse a su cabeza. Ellos, los creadores, se han rendido ante sus criaturas”*¹⁵⁵
- 1963. “El desprecio” (*Le mépris*). Adaptación godardiana de la novela homónima de Alberto Moravia, en donde se cruza lo clásico con lo moderno desembocando en un final trágico a la manera de las tragedias griegas. Es una película en donde se habla del cine dentro del cine, de la crisis de la pareja, de la prostitución mercantil de la industria cinematográfica y de la incomunicación. Fritz Lang aparece interpretándose a sí mismo y Brigitte Bardot interpretó su “primer papel ambicioso”. *Le mépris* fue muy elogiada por Louis Aragon y consolidó a Godard dentro de la industria del cine.
 - 1964. “Banda aparte” (*Bande à part*). De nuevo el triángulo godardiano entre dos hombres, Arthur y Franz, y una mujer, Odile (Anna Karina), sirve para plantear uno de los temas más frecuentes en su primera etapa: la traición femenina. Historia de un atraco con reminiscencias al *thriller*, a la comedia musical y al cómic.
 - 1964. “Una mujer casada” (*Une femme mariée*). Película prohibida por la censura que obligó a cambiar el título original de *La femme mariée* a *Une femme mariée* y exigió cortes que redujeron la duración de los 98 minutos originales a 95 minutos. Otra vez la tan recurrente relación triangular entre una mujer, Charlotte (Macha Méril) que engaña a su marido que es piloto de aviación con un actor de teatro. La mujer se queda embarazada y al final no

¹⁵⁴ Jean-Luc Godard, introducción al guión de *Les Carabiniers*, en Jean-Luc Godard, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

¹⁵⁵ Gubern, Roman, *Godard polémico*, Tusquets-editor, Barcelona, 1974, p. 70.

sabe de quién de los dos es el hijo. Godard muestra las relaciones eróticas entre los tres como relaciones objetuales, distanciadas por una falsa ilusión de libertad personal influenciada implícitamente por la sociedad de consumo. Un documento sobre la frustración femenina ante su alienación salpicado de un marcado fetichismo visualmente fragmentado.

- 1965. “Lemmy contra Alphaville” (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*). Película retrofuturista con estética pop influenciada por el cómic que se sitúa en el París del año 2000 en donde la alienación tecnológica está gobernada por un ordenador llamado *Alphaville*, que lo pondrá a prueba el agente secreto Lemmy (Eddie Constantine), proveniente de los países exteriores, cuando vaya a rescatar o a matar al profesor y científico Von Braun. Lemmy tropieza en su aventura con una bella señorita (Anna Karina) que la libera de su alienación cuando pronuncia unas palabras llenas de sentimiento: “Yo ...te amo”. Godard tenía pensado llamar al film: *Tarzán contra I.B.M.*
- 1965. “Pierrot, el loco” (*Pierrot, le fou*). Con esta película cierra su etapa individualista-pesimista. Otra historia de amor con desenlace trágico: la muerte. Pero es una película llena de luz y de color: está el rojo, el azul y el blanco, los colores de la bandera francesa. Godard dijo que *tenía ganas de rodar, en lugar de la pareja de “Lolita” o de “La Chienne”, la historia de la última pareja romántica, los últimos descendientes de la “Nouvelle Héloïse”, de “Werther” y de “Hermann und Dorothea”*. Está basada en una novela de serie negra de Lionel White y la película es una mezcla de serie B, películas de espías, novela de amor sobre un fondo marino pincelado de *pop-art* y de un romanticismo naturalista. Y una película llena de música, fatalista pero llena de alegría y de luz. Thierry Jousse¹⁵⁶ la ha calificado y sin exagerar como *la película francesa más bella de los últimos treinta años*.
- 1966. “Masculino, femenino” (*Masculin Féminin*). Película rodada en quince días en donde introduce dentro del personaje masculino interpretado por el alter ego de Truffaut en “Los cuatrocientos golpes” (Jean-Pierre L  aud) ciertas consignas políticas y reflexivas pero que mantiene un final trágico pero no tan explícito como los anteriores personajes godardianos: un suicidio hipotético, de un chico que pertenece a los que Godard denomina *los hijos de Marx y la Coca-cola*. El lado *féminin* viene dibujado con cierto conformismo en su adaptación a un sistema consumista, dejando ver una vez más la famosa

¹⁵⁶ Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n  437, noviembre 1990, en Jean-Luc Godard, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

misoginia de Godard. Pero como todos sus filmes, cualquier interpretación reduccionista de los personajes carece de argumento ya que las relaciones se establecen a través de una ruptura causal y psicológica.

- 1966. *Made in U.S.A.* La rodó al mismo tiempo que su siguiente película “Dos o tres cosas que yo sé de ella” (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) y fue un encargo del productor Georges de Beauregard que se hallaba en dificultades económicas de su film *La religieuse* para ayudarlo a salir adelante. Para ello adaptó, una vez más, una novela policiaca de serie B norteamericana que se llamaba *Rouge Blanc Bleu* de Richard Stara. Godard sitúa la acción en una Francia americanizada y contaminada por la violencia y la corrupción de la política norteamericana, prosiguiendo con sus técnicas antinarrativas y de fragmentación para pintar un fresco vidrioso de la irracionalidad y de la absurdidad del mundo que nos ha tocado vivir.
- 1966. “Dos o tres cosas que yo sé de ella” (*Deux o trois choses que je sais d'elle*). La película está basada en una encuesta publicada en *Le Nouvel Observateur* en donde se incidía en una de las ideas más arraigadas en el cine de Godard: la idea de que para vivir en la sociedad parisina uno se ve forzado en el grado que sea a prostituirse o, al menos, a vivir según unas leyes que recuerdan a la prostitución. Robert Stam¹⁵⁷ apunta que este film *señala no sólo la riqueza semiótica general de la cultura humana, sino también las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que se dan al hacer una película como práctica “lingüística”*. Los comentarios murmurados de Godard: “¿debo enfocar a las hojas o al signo?...¿estoy demasiado cerca?...¿suena mi voz demasiado alta?, señalan los modos precisos de selección y combinación que se dan al rodar una película.

“Los años Mao” (1967 – 1972):

- 1967. Episodio *Loin du Vietnam*, dentro de la película “Cámara-ojo” (*Caméra-Oeil*). Película de 11 minutos dentro de una película colectiva dirigida por Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch y Jean-Luc Godard. El argumento de la película de Godard trata sobre lo que representa hoy Vietnam para quien está lejos de Vietnam, a medio camino entre el documental y el periodismo cinematográfico.
- 1967. “La china” (*La chinoise*). Alain Jouffroy dice que *La chinoise* es una *magistral lección de cosas, como sólo un Robinson del marxismo-leninismo*

¹⁵⁷ Robert Stam, Burgoyne, Robert. y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 26.

*puede concebirla, es una obra de resistencia contra nuestra propia sociedad. No se define como pro-china ni como pro-soviética, sino como un interrogación con respecto a los métodos a emplear para la lucha revolucionaria en un país como Francia o Estados Unidos, donde todo el mundo es libre de hacer lo que quiera, salvo de preparar mediante el lenguaje el terreno de la revolución*¹⁵⁸.

- 1967. *Week-end*. Trata de la forma de histeria colectiva que se apodera de los habitantes de París poseedores de automóviles desde el viernes por la tarde hasta el lunes por la mañana. Famosa por incluir el “travelling más largo del mundo”, de unos trescientos metros, que va mostrando a la sociedad francesa en un embotellamiento en una carretera.
- 1968. “La gaya ciencia” (*Le gai savoir*). Rodada en diciembre de 1967 y enero de 1968, según Alain Bergala más que una película política es una película de una gran dulzura, una de las más conmovedoras de la obra de Godard, una película sobre la fragilidad, y una película que intuye los parpadeos godardianos que alcanzaran su cima en los años videográficos de los 80.
- 1968. “Una película como las otras” (*Un film comme les autres*). *Película en presente, sobre el presente (pues estamos en el post-mayo), cuyo objetivo es el de conservar la palabra. Godard no presenta un montaje de palabras y gestos de Mayo; suscita una palabra nueva que prolonga a la de Mayo*¹⁵⁹.
- 1968. “Uno más uno / Simpatía por el diablo” (*One plus one / Sympathy for the Devil*). Película en donde los protagonistas son los *Rolling Stones* vistos desde la óptica metalingüística de Godard.
- 1969. “Sonidos británicos” (*British sounds*). Una película basada en el sonido y estructurada en seis secuencias sobre el activismo en Gran Bretaña. Sobre la película, y con su peculiar dialéctica, dice: *La película es un sonido que se opone a otro sonido: un sonido revolucionario a un sonido imperialista. Pero en la película misma, sobre la cinta de celuloide, este se expresa por algo dialéctico que es la lucha de las imágenes y de los sonidos*. Lo dicho viene subrayado por un rótulo sobre las imágenes de unos estudiantes: *A veces la lucha de clases es la lucha de una imagen contra una imagen y de un sonido contra otro sonido. En una película es la lucha de una imagen contra un sonido y de un sonido contra una imagen*.

¹⁵⁸ Alain Jouffroy, « Une affaire à régler avec le monde entier », mayo 1967 (dossier de la película) en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

¹⁵⁹ Fernand Bacconier, “Les films de Mai”, *Téléciné*, nº 151 – 152, marzo – abril 1969 en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

- 1969. *Pravda*. Primera película de la firma GDV (grupo Dziga-Vertov) que Godard firma con Jean-Pierre Gorin, rodada en Checoslovaquia a finales del 68 y en donde se muestra el revisionismo y la restauración del capitalismo en los países del Este, mostrada a través de dos frentes que marcaran la puesta en práctica del grupo: una lucha política contra la burguesía y el revisionismo y una lucha desde la filosofía marxista-leninista a través de las imágenes y los sonidos, es decir, lucha en el campo del significado y del significante.
- 1969. “Viento del este” (*Vent d’Est*). (GDV). Lo que en principio iba a ser un *Western* político tal como pensó Daniel Cohn-Bendit, uno de los guionistas y principal promotor de la idea, se convirtió en un *Western* semiótico marxista-leninista en las manos del GDV que se adueñaron poco a poco del proceso de producción y, sobre todo, de montaje. *Vent d’Est* es un *Western* que reduce a signos y símbolos todos los arquetipos del *Western* tradicional aplicando así la propuesta de Julia Kristeva que quería hacer del cine *un jeroglífico móvil en formación* como símbolo de la ideología dominante en la práctica cinematográfica. Así la película *conserva, en un sentido hegeliano, los principales protagonistas del western: el indio, el ranger...pero los vacía de su contenido habitual para convertirlos en signos, máscaras que se designan como tales y que remiten a las relaciones de clase, de opresión y de explotación de nuestra época: el significante “indio” tiene por significado la clase obrera o, según las escenas, los pueblos colonizados; el “ranger” designa el imperialismo; un personaje de burgués de saloon con chaleco de lamé significa al delegado sindical revisionista; una señorita con sombrilla remite a la burguesía*¹⁶⁰..
- 1969. “Luchas en Italia” (*Lotte in Italia*). (GDV). Producida por la R.A.I y despreciada por la misma cadena estatal italiana por extremista y revolucionaria, *Lotte in Italia* es una película que podrías haberse rodado en cualquier otro país porque trata de una situación que puede darse en todo país industrial y capitalista (la mayoría se rodó en París). La película está empañada de la ideología del filósofo marxista francés Louis Althusser, con el que Jean-Pierre Gorin mantuvo frecuentes discusiones sobre el problema de la ideología durante la preparación del film. *Lotte in Italia* es una película didáctica y con rasgos de abstracción que trata sobre la lucha de Paola Taviani, una joven militante procedente de un medio burgués (Cristiana Tullio Altan) que debe mantener consigo misma para desprenderse de la ideología de la clase

¹⁶⁰ “Le groupe Dziga-Vertov”, *Cahiers du cinéma*, nº 238-239, mayo-junio 1972.

dominante que se filtra en su conciencia y en su comportamiento. En palabras de la protagonista: *Cambiar mi vida, transformarme a mí misma significa agudizar las contradicciones entre mi práctica militante y la ideología burguesa dominante. Significa traer la lucha de clases a mi vida personal.*

- 1971. “Vladimir y Rosa” (*Vladimir et Rosa*). (GDV). Es la reconstrucción marxista con tintes cómicos del proceso llamado los “ocho de Chicago” en el que ocho militantes americanos acusados de conspiración para provocar un motín durante la Convención demócrata de Chicago en agosto de 1968, utilizaron durante los seis meses que duró su proceso la sala de audiencia como escenario de difundir sus ideas, con lo que inventaban un espectáculo diferente cada vez que se presentaban. Es la película más divertida y con más descarga de humor de las películas del GDV, haciendo suyo el precepto brechtiano de su “teatro épico” cuando decía que la intención de dicho teatro es divertir al espectador pero no enajenarlo en su diversión.
- 1972. “Todo va bien” (*Tout va bien*). (GDV). La última película del GDV protagonizada por dos estrellas conocidas por su compromiso político y social: Yves Montand, que interpreta a un cineasta desencantado con el cine que empezó a dirigir en mayo del 68 y que le resulta más honesto realizar publicidad, y Jane Fonda, que interpreta a la compañera de Yves Montand como una corresponsal americana en París también desencantada con su cadena por tener que escribir lo que quiere la empresa. A Jane Fonda (Susan) le encargan entrevistar a un miembro de la patronal de una fábrica de embutidos. Le acompaña Yves Montand (Jacques) pero se quedan encerrados dentro de la fábrica durante cinco días junto al director gerente. La película muestra cómo afecta a la relación esta experiencia con los acontecimientos de mayo del 68 como telón de fondo. Es la película más brechtiana de todas las realizadas por el GDV.

Los años vídeo (1974 -) :

Se incluyen películas en vídeo con películas realizadas en cine.

- 1974. “Aquí y fuera de aquí” (*Ici et Ailleurs*). (16mm). Película encargada por el Comité Central de la revolución palestina para expresar sus ideas y rodada en 1970 por el GDV. El montaje de la película quedó inacabado por la disolución del GDV y por la impotencia de los autores de analizar el material filmado. Anne-Marie Melville, con la que Godard montó el estudio Sonimage en Grenoble (Suiza) y montadora de esta película, Godard no hizo con este film un simple montaje sino una autocrítica del material filmado y una autocrítica

tanto del trabajo de 1970 como de la vía que consiste en filmar la Historia para informar.

- 1975. “Número dos” (*Numéro deux*). (35mm + vídeo kinescopado). Una película que habla sobre las relaciones entre un hombre y una mujer y la mirada de un niño que ha visto cometer el acto sexual a sus padres. Una película en donde le público tiene que elaborar y pensar la película. En *Numéros deux* se empieza por ver *elementos de la sociedad, mujeres, hombres, niños, el trabajo, la cocina, los viejos, la soledad, todo ello al ritmo cotidiano*.
- 1975. “Cómo va eso” (*Comment ça va*). (16mm y video kinescopado). Película producida en el laboratorio Sonimage con Anne-Marie Melvilla. *Comment ça va* es una película que uno cree contar, pero pronto se da cuenta, al intentarlo, de que es casi imposible y que lo que se cuenta es otra película (...) Es exactamente una película de diferencial donde la ficción recuperada sólo vale si es perdida de inmediato, una película a la que se mira y que nos mira, una película entre captación y exclusión, donde el lugar del espectador debe arriesgarse continuamente¹⁶¹
- 1976. “6 veces 2 (Sobre y bajo la comunicación)” (*6 fois 2 “Sur et sous la communication”*). Vídeo. Seis episodios para la televisión cada uno compuesto de dos partes: a y b, de una media de 50 minutos cada una. Cada programa se compone de una primera emisión relativamente elaborada que pone de manifiesto el ángulo desde el que se contempla una situación con mayor claridad que en el cine o la televisión tradicional, y de una segunda emisión complementaria, de una forma simple (una entrevista o diálogo conservados en su integridad con todos los silencios a lo largo de la duración) que aclara las intenciones de la primera parte. Se debaten así los problemas del paro y del tiempo, de la agricultura, de lenguaje de las imágenes, de la fabricación de la información fotográfica, del placer del cineasta amateur, de los hombres y de las mujeres, de las parejas, de las relaciones afectivas entre las personas, de las matemáticas y de lo humano, de la locura y de la sociedad, del principio mismo y el desarrollo de las emisiones, sin olvidar a Godard que es entrevistado por un periodista. En definitiva, se habla de un solo tema: la comunicación.

¹⁶¹ Alain Bergala, *Cahiers du cinéma*, nº 290-291, julio-agosto 1978, en *Jean-Luc Godard*, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

- 1977-1978. “Francia vuelta revuelta dos niños” (*France tour détour deux enfants*). (Vídeo) Película compuesta por doce capítulos con una duración de 26 minutos cada uno en donde se muestra a dos niños, Camilla y Arnaud, que son entrevistados por el reportero Robert Linard, alter ego de Godard, sobre diferentes temas de la sociedad francesa.
- 1979. “Salve quien pueda (la vida)” (*Sauve qui peut (la vie)*). (35mm). Con esta película Godard vuelve a la industria del cine, construyendo un juego triangular entre dos mujeres (Natalie Baye e Isabelle Huppert) y un hombre (Jacques Dutronc) y mostrando los problemas dentro de sus relaciones. Esta sensación de que esta película marca un punto de giro en su filmografía, puede constatarse a través de las palabras de Godard cuando dice respecto a la película que *es la segunda vez que tengo la sensación de tener la vida por delante, mi segunda vida en el cine...o mejor la tercera. La primera es cuando no lo hacía, giraba en torno a él, buscaba; la segunda es a partir de “A bout de soufflé” hasta los años 1968.1970, y luego hubo refluo, o el flujo, no sé cómo decirlo; y la tercera es ahora. Rossellini debió de tener esa impresión cuando hizo “El general de la Rovere”, hacer algo que no se ha hecho nunca, tener la sensación por segunda vez...* La película, co-escrita con el guionista de Buñuel Jean-Claude Carrière, cubre los últimos días de la vida de Paul Godard, un realizador cinematográfico separado de su hija y de su mujer, y que rompe con su novia Denise (Natalie Baye). Denise se propone trasladarse al campo, y a ella está dedicada la parte inicial de la película titulada “Imaginación”. La segunda parte titulada “Miedo” se centra en Jacques Dutronc. Una noche recoge a una prostituta (Isabelle Huppert) entrando con este acto a la tercera parte titulada “Comercio”, en la que Huppert se aplica a su trabajo y busca un piso en el que vivir. La película termina con Huppert hablando con Baye mientras le alquila su piso, y con Dutronc arrollado por un coche en tanto su esposa y su hija se alejan de él caminando.
- 1981. “Pasión” (*Passion*). (35mm). Una película en donde se muestra la sumisión de los actores al cineasta, igual que la sumisión de la clase obrera por la patronal. Godard muestra el plató y la fábrica, al patrón y al cineasta, a la actriz y al obrero, la pintura y el cine, el cuerpo y la voz orquestado por una melodía simple y compleja salpicados de cuadros que intentan mostrar *la pintura bajo una forma metafórica que remita a otras cosas de la realidad: Los*

*caballeros son las metáforas de los patrones, los fusilados de Goya, las metáforas de la muchachas que van a la fábrica*¹⁶².

- 1982. “Nombre: Carmen” (*Prénom Carmen*) (35mm). León de Oro en Venecia de 1983 y premio especial por el valor de la imagen y el sonido. Visión godardiana con mezclas del mito de Electra de la Carmen bohemia de Mérimée y de Bizet, la mujer fatal e insolente hambrienta de hombres y celosa de su libertad: la primera mujer moderna. La acompaña los cuartetos 9, 10, 14, 15 y 16 de Beethoven.
- 1983-1984. “Yo te saludo, María” (*Je vous salue, Marie*).(35mm). Junto con *Prénom Carmen*, *Je vous salue, Marie* trata sobre el mito del misterio femenino y el enigma del cuerpo femenino, pero son diametralmente opuestos: Carmen se convirtió como símbolo e icono de la seducción femenina, de la infidelidad y de su poderosa e independiente sexualidad. En cambio “Yo te saludo, María” cuenta con osadía el mito de la Anunciación y la Encarnación de la Virgen y la historia de María (icono de la cultura cristiana sobre la castidad femenina, la sumisión a la ley de Dios y la espiritualidad). Las dos películas polarizan la femineidad en una oposición binaria: lo carnal y lo espiritual.
- 1984. “Detective” (*Detective*). (35mm)Película de encargo basada en una historia de Alain Sarde y rehecho después por Phillipe Setbon y Anne-Marie Miéville, en donde una mujer pasa de un hombre a otro con el telón de fondo de la mafia del boxeo. Según Godard es *una película de género en donde confluyen todos los géneros*.

Los años memoria (1985 - ...) :

- 1985. “Blando y Duro (Una conversación blanda entre dos amigos sobre un tema duro)” (*Soft and Hard (A soft conversation between two friends on a hard subject)*). (Vídeo). Conversación entre Anne-Marie Miéville y Jean-Luc Godard sobre la creación del cine y su elogio al saber tratar los temas y la televisión no, dentro de un contexto doméstico peculiar y humorístico: Miéville planchando y Godard jugando imaginariamente al tenis con una raqueta a su lado.
- 1986. “Encuentro con Woody Allen” (*Meeting Woody Allen*). (vídeo). Woody Allen entrevistado por Godard cuando éste estaba en Nueva York para la preproducción de la adaptación shakespeariana de “King Lear”. Godard se apoda como Lucky-Jean-Luc “el mirlo del campo” y a Woody Allen lo llama “el mirlo de la ciudad”. Más que una entrevista es un monólogo de Godard y

¹⁶² Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, Cátedra, Madrid, 1994.

cuando habla Allen le corta introduciendo música, rótulos y cuadros de Hopper. Al año siguiente Woody Allen interpretará un personaje en la película “King Lear”

- 1986. “Esplendor y decadencia de un pequeño comercio de cine” (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*). (35mm) Denuncia de Godard del declive del séptimo arte, gangrenado por la burocracia, el casting, la jugla de intermediarios, el tráfico de pasta... Lo denuncia a través del personaje de Gaspard Bazin (Jean-Pierre Léaud), un director de cine perdido en un mundo que ya no es el suyo limitado a seleccionar figurantes para la televisión.
- 1987. “Vigila tu derecha o Un lugar sobre la tierra” (*Soigne ta droite ou Une place sur la terre*) (35mm). Godard interpreta a un cineasta que intenta vender su película que lleva a todas partes bajo el brazo. Godard obliga a dar su propia versión de la “crisis del cine” a través de los papeles de cada uno de sus actores.
- 1987. “El rey Lear” (King Lear). (35mm) Encargo de la productora Cannon Films en el Festival de Cannes. Godard la termina a tiempo pero los productores se sienten engañados y la película no se distribuye. Según Jean-Luc Douin¹⁶³ lo que Godard ha retenido de Shakespeare es su *propio fantasma de impotencia, ese sentimiento que le obsesiona por su imposibilidad de crear, o de procrear*. “King Lear” es, ante todo, la historia de un rey que tiene tres hijas, leída por un individuo que no tiene ninguna hija y al que le perturban las relaciones entre los padres y las hijas.
- 1988. “Potencia de la palabra” (*Puissance de la parole*) (Vídeo). Gran Premio de la ciudad de Locarno. Dos parejas que se comunican a través de la palabra de Poe, de Baudelaire, del diálogo tórrido de la famosa escena de amor de “El cartero siempre llama dos veces”, que se comunican a través de las imágenes de Picasso, de Chirico, de Bacon, y a través de la música de Bach, Beethoven, John Cage, Bob Dylan, Richard Strauss o Maurice Ravel.
- 1990. “Nueva ola” (*Nouvelle vague*). (35mm). Protagonizada por Alain Delon que interpreta a un hombre que es atropellado por una mujer rubia y rica (Domiziana Giordano) que lo lleva a su mansión a orillas del lago de Ginebra. Él morirá ahogado a los ojos de ella y, pasado el invierno, el hombre aparece identificándose como el hermano del anterior. Ahora ella se ahogará en el lago, y el nuevo hombre la salvará, reconociéndole como el hombre que ama. Serge Toubiana escribe que “Nouvelle vague” inaugura *un periodo de sabiduría, de*

¹⁶³ Jean-Luc Douin, *Godard*, ed. Rivaes, París, 1989

serenidad, en un hombre que pronto cumplirá sus 60 años. Y que, con esta película, cuyo título es un guiño a su debut triunfal en 1960, se interroga sobre su pasado de cineasta. De las películas de Godard posteriores a “*Sauve qui peut (la vie)*”, “*Nouvelle vague*” es, de entrada, un gran clásico. Es decir, que *permanecerá*¹⁶⁴.

- 1991. “Alemania nueve cero” (*Allemagne neuf zéro*). (35mm) Una película que da testimonio de la caída del muro y la reunificación de Alemania, es decir, de la decadencia del mundo comunista. “Alemania nueve cero” inicia *un combate contra el olvido de los campos de concentración y de aquellos que fueron decapitados con hacha, torturados, mutilados, contra la germanización de Estados Unidos y la americanización de la Alemania del Oeste, contra la hegemonía del sistema americano, considerado como la amenaza más peligrosa en nuestro mundo, empezando por el cine*¹⁶⁵.
- 1993. “Los niños juegan a Rusia” (*Les enfants jouent à la Russie*). (vídeo). El argumento de la película trata de un productor americano (Laszlo Szabo) que contacta con el Príncipe Mishkin (Godard) para que le haga un fresco sobre la historia rusa a través de la cultura de ese pueblo. Formalmente en la línea godardiana de ralentís, fundidos, sobreimpresiones, fragmentación, inclusión de músicas, cuadros, fotogramas de películas; todo relacionado con la cultura rusa.
- 1993. “Ay de mí! (*Hélas pour moi!*) (35mm) . Película escrita a partir de *Amphytrion 38*, de Jean Giraudoux, es esfuerzo en mostrar la verdad del deseo humano, del sufrimiento y del placer confundidos a través de un dios por sentirlo *in corpore*. Thierry Jousse dice que “*Passion*” era una investigación sobre la luz. “*Hélas pour moi*” sería la búsqueda de la oscuridad. Una película de sombra entre las sombras. Una película que gira alrededor de la resurrección de los cuerpos y de su imposibilidad. Una película incorpórea que se aleja de los pobres mortales. No más imágenes, ni más planos, sino iconos o, en todo caso, la tentación de los iconos. Vuelve a plantearse, entonces, la pregunta sobre el cine y su relación con lo religioso.
- 1994. “JLG/JLG, autorretrato de diciembre” (*JLG/JLG, autoportrait de décembre*). (35mm) Un autorretrato de Godard a través de la memoria, de la puesta en escena y planteando un pregunta esencial en esta última época: ¿A qué se llama pensar?. Godard define su obra así: *El autorretrato es una figura*

¹⁶⁴ Serge Toubiana, “Journal parlé”, *Cahiers du cinéma*, nº433, junio 1990, en en Jean-Luc Godard, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

¹⁶⁵ Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, Cátedra, Madrid, 1994.

corriente sólo en la pintura. Me pareció que lo que hacía en esta película tenía más que ver con el autorretrato que con la autobiografía. Pero los pocos periodistas que han hablado de la película por supuesto no lo ven. Dicen que es “JLG por JLG”, cuando lo he llamado “JLG/JLG” para mostrar a JLG en el espejo, como se hace en el autorretrato. ¿Qué es un autorretrato? Sólo la pintura ha respondido a ello. Rembrandt, o madame Vigée-Lebrun, hacían su autorretrato para mostrarse a los demás, pero es también un medio para mirar su propia pintura. (...) Un novelista no puede hacer su autorretrato, hace forzosamente su autobiografía. Pienso que aquí he estado autorizado, al contrario que los demás, a tratar de filmar, de grabar el pensamiento, que es para lo que está hecho el cine.

- 1995. “2 x 50 años de cine francés) (2 x 50 ans de cinéma français) (Vídeo). Guión y dirección de Godard con su inseparable Anne-Marie Miéville en donde hace una revisión desde el pensamiento y la reflexión de los primeros cincuenta años del cine francés, deteniéndose a la altura de “La ronde” (1950) de Max Ophüls. Según Godard lo que se ha hecho con el cine es privilegiar sus derechos pero no sus deberes y no se ha podido, o no se ha sabido, o no se ha querido dar al cine el papel que se ha dejado a la pintura o a la literatura, como un instrumento de pensamiento.
- 1996. “Por siempre Mozart” (*For ever Mozart*). (35mm) Película inicialmente inspirada por “El libro del desasosiego” de Pessoa, dos personajes parten de su casa familiar hacia un viaje de aprendizaje y mueren por el camino por la guerra de Yugoslavia que late como telón de fondo. Alain Bergala apunta que con “For ever Mozart” Godard intenta pensar al mismo tiempo y en plano de igualdad la guerra de Yugoslavia, su actividad como cineasta y las ruinas de su propio pasado.
- 1988-1998. “Historia(s) del cine” (*Histoire(s) du cinéma*). (Vídeo) Monumental obra dividida en ocho partes:
 - 1A. “Todas las historias” (*Toutes les histories*) (51’)
 - 1B. “Una historia sola” (*Une histoire seule*)
 - 2A. “Sólo el cine” (*Seul le cinéma*)
 - 2B. “Belleza fatal” (*Fatale Beauté*)
 - 3A. “La moneda de lo absoluto / La respuesta de las tinieblas” (*LMonnaie de l’absolu / La Réponse des ténèbres*)
 - 3B. “Montaje, mi precioso desvelo / Una ola nueva – una vaga noticia” (*Montage, mon beau souci / Une vague nouvelle*)
 - 4A. “El control del universo” (*Le Contrôle de l’univers*)

4B. “Los signos entre nosotros” (*Les signes parmi nous*)

Michel Temple¹⁶⁶ señala respecto a *Histoire(s) du cinéma* que los tres primeros capítulos son los que diseñan tanto las tesis principales como la metodología que preside el trabajo y que Godard quiere equipararse a los grandes innovadores e historiadores franceses como Michelet, Faure, Braudel y Foucault y modificar radicalmente tanto el qué como el cómo de la investigación histórica, además de establecer la especificidad del cine, no simplemente como un lenguaje, sino también como una manera de ver y representar el mundo y una manera de dar a la gente la oportunidad de proyectarse dentro de esa realidad. Godard denuncia que el cine ha sufrido a medida que cumplía años un estado de abandono por el cual ha sido aislado y excluido.

- 2000. “Elogio del amor” (*Eloge de l’amour*). El argumento trata sobre un joven director de cine que quiere retratar en su film las cuatro estaciones del amor: el encuentro, la pasión física, la separación y el reencuentro, en tres parejas de amantes que se encuentran en las etapas de la vida de una persona: la infancia, la madurez y la vejez.
- 2004. “Nuestra música” (*Notre musique*). Película dividida en tres partes: el infierno, el purgatorio y el paraíso. En donde habla de la maldad del ser humano, de la redención y de la esperanza, con el telón de fondo de Sarajevo. Carlos F. Heredero dice que *no debemos olvidar que aquí estamos ante un ensayo (...) no se trata, pues, de narrativa, y mucho menos de una ficción convencional. Estamos en el territorio del cine entendido como vehículo de pensamiento y reflexión. Un ensayo que viene a plantear, en este caso, nuevos interrogantes que afectan tanto al estatuto y al lenguaje del cine como al sentido de la Historia, ligados estrechamente el uno al otro*¹⁶⁷

¹⁶⁶ Michel Temple, “It Will be worth”, *Sight and sound*, vol. 8, nº1, enero 1998, en en Jean-Luc Godard, Filmoteca Española, Madrid, 1999

¹⁶⁷ F. Heredero, Carlos, “El cine como vehículo de pensamiento” en *Dirigido por*, nº340, diciembre 2004.

